Littérature et saveur

Explications de textes et commentaires offerts à Jean Goldzink

« L'Esprit des lettres »

Collection coordonnée par
Alain Schaffner et Philippe Zard

« L'Esprit des lettres » présente, dans un esprit d'ouverture et de rigueur, un choix d'ouvrages reflétant les principales tendances de la critique en littérature française et comparée. Chaque proposition de publication y fait l'objet d'une évaluation par les directeurs de collection ainsi que par des spécialistes reconnus du domaine étudié.

Dans la même collection :

Agnès Spiquel et Alain Schaffner (ed.), *Albert Camus, l'exigence morale. Hommage à Jacqueline Lévi-Valensi*, 2006.
Jeanyves Guérin (ed.), *La Nouvelle Revue française de Jean Paulhan*, 2006.
Isabelle Poulin, *Écritures de la douleur. Dostoïevski, Sarraute, Nabokov*, 2007.
Philippe Marty, *Le poème et le phénomène*, 2007.
Philippe Zard (ed.), *Sillage de Kafka*, 2007
Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann, Hélène Kuntz (ed.), *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*, 2008
Yves Landerouin et Aude Locatelli (ed), *Musique et littérature*, 2008
Jean Goldzink, *La Plume et l'idée, ou l'intelligence des Lumières*, 2008.

Littérature et saveur

Explications de texte et commentaires offerts à Jean Goldzink

Ouvrage coordonné par
Hédi Kaddour

Éditions Le Manuscrit

© Éditions Le Manuscrit 2009
www.manuscrit.com

ISBN : 978-2-304-02400-5 (livre imprimé)
ISBN 13 : 9782304024005 (livre imprimé)
ISBN : 978-2-304-02401-2 (livre numérique)
ISBN 13 : 9782304024012 (livre numérique)

Jean Goldzink est l'auteur de :

XVIII^E SIÈCLE, Bordas, 1988 (rééd. Larousse, 2000)

MONTESQUIEU, LETTRES PERSANES, Puf, 1989 (épuisé)

VOLTAIRE, la légende de saint Arouet, Gallimard Découvertes, 1989

STENDHAL, L'Italie au cœur, Gallimard Découvertes, 1992

VOLTAIRE entre A et V, Hachette Supérieur, 1994

COMIQUE ET COMÉDIE AU SIÈCLE DES LUMIÈRES, L'Harmattan, 2000

MONTESQUIEU ET LES PASSIONS, Puf, 2001

LE VICE EN BAS DE SOIE, Corti, 2001

À LA RECHERCHE DU LIBERTINAGE, L'Harmattan, 2005

BEAUMARCHAIS DANS L'ORDRE DE SES RAISONS, Nizet, 2008

LA PLUME ET L'IDÉE, Le Manuscrit, 2008

LA SOLITUDE DE MONTESQUIEU (à paraître)

VOUS AVEZ DIT LUMIÈRES ? (à paraître)

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS
Par Hédi Kaddour 13

« JEAN GOLDZINK QUITTE LA PLACE »
Par Pierre Bergounioux 15

ETUDES DE TEXTES 21

Aragon, *Les voyageurs de l'impériale*
Par Jean-François Louette 23

Balzac, *La femme de trente ans*
Par Gérard Gengembre 31

Barbey d'Aurevilly, *La vengeance d'une femme*
Par Marie-Ève Thérenty 39

Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature*
Par Colas Duflo 47

Bossuet, *Sermon sur la mort*
Par Michèle Rosellini 57

Bouvier, *L'usage du monde*
Par Guillaume Bridet 67

Brunswic, *À contre-oubli*
Par Armelle Bihocarais 75

Certon, « J'estois lassé sous un arbre estendu »
Par Jean-Charles Monferran 81

Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion*
Par Ariane Schreder 89

Cyrano de Bergerac, *La mort d'Agrippine*
Par Jean-Charles Darmon 97

Diderot, *Le rêve de d'Alembert*
Par Florence Lotterie 111

Dumas, *Les trois mousquetaires,*
par Sarah Mombert 119

Fahlström, *Planetariet*
Par Jean-Max Collard 127

Fante, *Demande à la poussière*
Par Stéphane Preziosi 135

Flaubert, *Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie*
Par Annie Urbanik-Rizk et Hadi Rizk 147

Flaubert, *Madame Bovary*
Par Hélène Kuntz 155

Genet, *Journal du voleur*
Par Jean Renaud 161

Gide, *Les faux-monnayeurs*
Par Hédi Kaddour 169

Gœthe, *Les souffrances du jeune Werther,*
Par Bernard Franco 175

Guilleragues, *Lettres portugaises*
Par Florence Chapiro 185

Jaccottet, « Fruits »
Par Jacques Vassevière 193

Kant, *Critique de la Raison pure*
Par Michèle Crampe 199

Laclos, *Les liaisons dangereuses*
Par Stéphane Pujol 205

Locke, *Le magistrat civil*
Par Patrick Thierry 221

Machiavel, *La mandragore*
Par Jean-Claude Zancarini 229

Marivaux, *Le paysan parvenu*
Par Jean-Christophe Abramovici 237

Montesquieu, *Essai sur le goût*
Par André Charrak 243

Musset, *Lorenzaccio*
Par Christine Marcandier 257

Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*
Par Michelle Béguin 271

Perec, *La vie mode d'emploi*
Par Philippe Zard 279

Racine, *Phèdre*
Par Jean-Loup Rivière 289

Révéroni Saint-Cyr, *Pauliska*
Par Jean-Paul Brighelli 297

Rimbaud, « Tête De Faune »
Par Jean-Michel Maulpoix 311

Saint-Exupéry, *Citadelle*
Par Guy Barthèlemy 319

Saussure, III. « Note sur le discours »
Par Jean-Louis Chiss 329

Simon, *La route des flandres*
Par Sylvie Patron 339

Simon, *Le tramway*
Par Anne-Lise Blanc 347

Spinoza, *Traité théologico-politique*
Par Pierre-François Moreau 357

Valentin, *Soucis de famille*
Par David Lescot 363

Voltaire, *« Arc. Jeanne d'Arc »*
Par Christiane Mervaud 371

Voltaire, *Dictionnaire philosophique*
Par Annie Becq 381

Zola, *Germinal*
Par Muriel Louâpre 389

VARIA 403

« Le Prince Pédagogue »
par Christian Biet 405

« Le pli et l'esprit »
par Daniel Saadoun 421

« *Mémoires* de M. Patru »
par Max Vernet 433

AVANT-PROPOS

Par Hédi KADDOUR

L'étude et l'amitié ont réuni ici les élèves, les collègues, les amis de Jean Goldzink.

L'essentiel de ce volume est représenté par une quarantaine d'explications ou commentaires rangés par ordre alphabétique d'auteur, d'Aragon à Zola.

Certaines contributions ont revêtu une forme particulière, elles figurent sous le titre *VARIA*, en fin de volume.

Ce livre est dédié à Jean, et à tous ceux qui aujourd'hui se lancent à leur tour dans l'analyse et l'histoire des textes.

JEAN GOLDZINK QUITTE LA PLACE

Par Pierre BERGOUNIOUX

Toute la littérature est là pour nous rappeler qu'un homme n'est pas la somme des attributs à quoi un certain formalisme littéraire réduit parfois les personnages mais l'inflexion qu'en reçoit l'entourage. Celui-ci, en retour, lui confère l'identité croisée, la singularité multiple qu'on range, par commodité, sous l'arbitraire d'un nom. Celui de Jean Goldzink désigne un millier d'êtres dont je ne sais rien, pour autant de gens qui l'ont connu avant ou après ou autrement que la demi-douzaine de béjaunes qui survécurent à l'oral du concours de 1969, sous le pavillon des lettres modernes. Je plains nos devanciers mais ceux, aussi, qui nous ont succédé. Le feu XX^{e} siècle a compté dix ans, peut-être, d'espérance, de liesse pure entre l'abomination de la désolation qui avait enténébré sa première moitié et au-delà, jusqu'aux accords d'Evian, et la rapide retombée des années soixante-dix, le désenchantement où nous nous n'avons plus cessé, depuis lors, de nous enfoncer.

La génération à laquelle j'appartiens eut l'esprit d'attendre la fin de la guerre pour tenter l'aventure. Elle fut épargnée des maux ultérieurs, qui avaient déserté le territoire métropolitain pour ce qu'on appelait les colonies, le Tonkin, l'Algérie, dont nous avons quand même appris, en primaire, qu'elle comportait trois départements. On m'a dit que le lait, les oranges étaient toujours rationnés lorsque nous avons débarqué, qu'il fallait produire une carte spéciale pour qu'on ait droit aux biberons et aux vitamines C dont je ne garde aucun souvenir. Je passe rapidement sur les années cinquante, le triste, le gris, la parcimonie d'un pays qui se

remet lentement de l'humiliation de la défaite et de l'occupation, de l'abjection vichyssoise, relève ses ruines, peine à se déprendre de son passé rural, à amorcer la modernisation Lorsque nous sortons du rêve éveillé, tristounet de l'enfance pour entrer aux heures adolescentes, il se passe ceci, que je crois sans exemple ni précédent et qui ne se reproduira plus jamais : le monde entre avec nous en sa verte jouvence. Qui n'a pas eu dix-huit ans en 1968 ne sait pas ce que sont l'ivresse sans vin de la jeunesse ni le primat de la politique ni l'espérance ni le printemps.

Nous avons été, nous derniers, des enfants vieillots, les provinciaux, surtout, des marches touffues, du désert central où s'attardaient pêle-mêle le XIX^e^ siècle, l'Ancien Régime, la Gaule romaine. Nous portions les stigmates d'une particularité qui se perpétuait à l'écart des routes. Nous retardions de cent ans, de mille sur le mouvement général, sur celui, qui en est inséparable, de la pensée. Nous avons dû brûler les étapes, remonter, à marche forcée, au pas de charge, le chemin qui nous séparait de la vie, du présent, de Paris, de notre propre possibilité, du monde entier – c'est pareil. Mais la peine de franchir, en peu d'années, des décennies, des siècles était exaltante dans l'exacte mesure où elle était éprouvante, étudier sans relâche ni cesse, apprendre, disputer, douter, comprendre, une fête, soupçonner enfin de quoi il retourne, pressentir la syntaxe générale, une incroyable félicité.

Il y a une joie de savoir. Un charme spécial s'attache à la connaissance approchée. On entre, ébloui, clignant des yeux, dans la contrée seconde qui double, éclaire celle, simplement étendue, confuse à quoi l'on est réduit aussi longtemps que pèsent sur le monde et nos corps et nos âmes, les modes archaïques de production de la vie matérielle, la quasi-autarcie des sociétés agraires traditionnelles, la misère de la paysannerie parcellaire. Mais il y avait autre chose, qui conférait un attrait proprement inouï à l'étude, une aura magique aux parallélépipèdes de papier qu'on appelle des livres, et ce fut leur évident rapport, soudain, à la vie, à notre propre aventure.

Quiconque a passé par les lycées de l'après-guerre était voué à la schizophrénie. D'un côté, l'expérience, exiguë, anachronique, de l'autre une littérature tombée d'on ne savait où, du ciel peut-être,

sans le moindre rapport ni avec nos vies ni avec quelque existence que ce pût être, des vues, des réflexions, des sentiments, des théories que les manuels imputaient à des gravures en taille-douce emperruquées, à des portraits décoiffés par les *orages désirés,* peints à l'huile par Girodet. Le moyen, avec ça, de s'y retrouver dans les deux ordres dont nous relevons, celui du *monde effectivement éprouvé* dont parle Husserl et puis celui des grimoires où il est susceptible, paraît-il, de trouver un reflet, de se révéler pour ce qu'il est vraiment. Et alors on peut y changer quelque chose, agir en connaissance de cause, s'affranchir des vieilles tutelles, devenir soi autant qu'il est en nous.

Une dernière chose, qui participe sans doute de la vétusté, de la grisaille de nos enfances, du monde ancien, comme hivernal où nous avons commencé. C'est à des messieurs d'un certain âge, déjà, qu'était confié le soin de nous instruire, figures lointaines, exquisément policées, vieille France, pour lesquelles les humanités constituaient principalement un instrument de distinction. Elles leur valaient une indiscutable notoriété dans les sous-préfectures où ils exerçaient leur suave et bénin magistère. Je ne crois pas avoir éprouvé ennui pareil à celui qu'ils nous ont dispensé cinq heures par semaine tout au long de sept années Ensuite, tout va très vite. Les plus évolués de mes condisciples entrebâillent des livres sulfureux, dangereux, qui ont en commun de ne surtout pas figurer au programme – Lautréamont et Trotski, William Burroughs et Karl Marx. Nos petites copines d'école maternelle réapparaissent un beau matin en mini-jupe et maxi-jambes, avec de jolies bottines blanches au bout. « La France s'ennuie » titre *L'Aurore* en avril 1968, puis c'est le mois de mai. Un an plus tard, nous nous retrouvons quelques uns, confluant de toutes les provinces, avec une forte majorité de gommeux des grands lycées parisiens, aux portes de Valois pour passer l'oral.

Les *lettres modernes* découvrent, dans une salle du deuxième étage, un gars dont ils se demandent pendant une fraction de seconde s'il ne se serait pas par hasard trompé d'heure ou d'endroit vu qu'il vient à peine d'aborder la trentaine et qu'un professeur de lettres, et a fortiori un examinateur quand il y va d'une affaire aussi grave, se recommande par les traits classiques

que j'évoquais, la soixantaine bourgeoisement soignée, un rapport extérieur, tout formel, à la matière enseignée.

Il y a un temps pour chaque chose. Tout le monde sait, pour avoir passé par là, qu'on a quelques instants pour préparer l'épreuve Puis c'est le moment, sous l'œil noir, tragique – on comprendra plus tard – du jeunot, après quoi on a affaire dans d'autres salles où il fait aussi chaud et c'est terminé Une autre époque commence, dont j'ose doucement prétendre, au rebours de ce que Nizan proclama un peu vite, jadis, que c'est le plus bel âge de la vie.

Nous avions vingt ans. C'était la dernière des années soixante. Il n'était nulle part écrit que c'était fini Tout semblait neuf, encore, l'avenir ouvert comme jamais, l'espérance intacte De petits hommes aux yeux bridés, coiffés de chapeaux coniques en latanier, habillés de feuillage comme la forêt de Birnam, dans *Macbeth* tenaient tête à l'impérialisme américain, appuyés par l'URSS et la Chine. C'est pour le Viêt-Nam que j'ai manifesté sur le pavé de Paris pour la première fois. C'est à Pozzo, dans la grande salle parquetée de petits rectangles de bois exotique, que nous avons reçu la délégation du Gouvernement Révolutionnaire Provisoire à laquelle fut solennellement remis, dans un drapeau frappé de l'étoile rouge, l'argent d'une importante collecte. Ce n'est pas tout Le dernier empire colonial, celui de Salazar, craque de toutes parts, en Angola, en Guinée-Bissau, au Mozambique, sous la poussée des mouvements de libération nationale, escortés par des tankistes cubains. Le cadavre de Guevara est encore tiède Nous ne mesurons pas la signification des incidents qui opposent gardes-frontières soviétiques et chinois sur l'Oussouri et se répercutent jusque dans les murs de l'École où le PC et les maoïstes échangent invectives et horions.

C'est à ce moment qu'appartient, pour moi, Jean Goldzink, de ces heures qu'il tire son être, quitte à exister, pour d'autres, sous d'autres modalités que je leur abandonne bien volontiers. Je ne céderais pour rien au monde le préjugé que, génération après génération, nous partageons, à savoir que les quelques années que nous avons passées à l'ENS furent les plus hautes de son histoire

parce qu'elles étaient les meilleures de notre hégire, les plus folles, les nonpareilles.

On s'est familiarisé avec l'assistant au regard sombre, chemise bleu lavande, pantalon clair de toile écrue, qui nous avait plus ou moins étrillés dans la chaleur de cet été comme il n'y en aura jamais plus. Je lui suis redevable d'avoir été à la mesure de ce temps, jeune, ouvertement communiste dans sa vie et son enseignement, attaché à réunir ce qui, pour nous, par le passé, existait à l'état séparé, le monde opaque d'un côté, de l'autre, les livres aléatoires, désincarnés, *en l'air,* à quoi se ramenait l'enseignement de la littérature. Lui-même habité d'un passé dont nous avons deviné, peu à peu, le poids, la cruauté – la mort aux trousses de l'enfant juif qu'il avait été dans la France pétainiste, sa mère en Pologne, son père quelque part en RDA, dans l'entourage de Walter Ulbricht. Il préparait, à ce moment précis, deux articles de fond sur le PSU de Rocard, dont la phraséologie gauchiste pouvait déconcerter. Quelque chose d'amer, d'un peu désespéré, jusque dans le rire sardonique que lui inspiraient le monde universitaire, la critique académique, les jeux formels du structuralisme. Jamais je n'ai tant appris qu'en ce lieu, ce temps où il était permis à des crétins ruraux d'entrevoir ce qui se passe sur la terre, de former des pensées qui soient contemporaines, de vivre au présent.

Il me semble parfois que ces années ont duré à proportion de ce qu'elles nous ont apporté, qui est immense, et, parfois, qu'elles ont passé comme un souffle, que nous entrons aussitôt dans l'ère désolante, l'univers désastreux qui leur ont succédé. Je prends congé, un beau matin, de mes petits camarades, de Jean, sans bien comprendre que c'est fini, qu'ils se peut que nous ne nous revoyions plus de ce côté-ci de la tombe. On ne pense pas tellement à la tombe, à vingt-quatre ans Ensuite, eh bien, on a enseigné puisque c'est à cela qu'on nous avait préparés D'autres années se sont ajoutées à celles qu'on avait eues dans nos thurnes, avec la liberté absolue d'étudier, d'y voir clair, d'avancer.

Chose étrange, j'ai supposé que j'étais seul en butte aux tribulations et aux traverses de l'après, au grand désenchantement tandis que l'été d'autrefois planait toujours au droit de l'École où

nos successeurs, circonspects, découvraient en entrant dans l'antichambre du jugement, un blanc-bec cavalièrement assis à la place de l'examinateur avant de s'aviser, avec un sursaut mal réprimé, que c'était l'examinateur en personne. On n'applique pas toujours ni à tout le principe de médiocrité – ce qui m'arrive est la loi générale, et réciproquement. Il était réconfortant de supposer que ce qui avait été persistait, aux lieux que nous avions quittés par la force des choses, et que si, par extraordinaire, notre chemin nous y ramenait, nous les retrouverions intacts, avec ceux qui leur étaient indissolublement associés. Parce qu'alors, quelque chose de nous-mêmes était à l'abri du passage, de la désillusion, un peu de nos vingt ans, et ce qui va de pair, en sûreté, sous l'œil noir qui nous avait d'abord examinés. Jean Goldzink quitte la place, laisse l'oubli, la poussière descendre sur les heures dont je lui avais confié, sans le lui dire, la garde. Tu as commis une très grave faute, Jean, et nous aussi, à n'en pas douter. Nous avons laissé le temps passer.

ETUDES
DE TEXTES

ARAGON,
LES VOYAGEURS DE L'IMPÉRIALE

Par Jean-François LOUETTE
Université de la Sorbonne – Paris IV

Il avait beau se monter la tête avec ces décors successifs et les fantômes du passé, les histoires sanglantes de la grandeur italienne ou des aventuriers qui l'asservirent, il avait beau se soûler avec la peinture de musée en église, et se passionner pour les grands murs magnifiques et des fresques délabrées, il avait beau voir en ce monde étrange et luxueux d'une beauté défunte le jardin de sa propre sensibilité, Mercadier commençait à ressentir sa propre solitude comme un alcool trop fort, et plein d'analogie avec cette grappa brutale qu'on boit en Italie, et qui est sans nuances pour un Français, fait au cognac. Pourtant à Vérone, il se joua encore la comédie quand il découvrit le Castel Vecchio, cette forteresse des Scaliger, chef-d'œuvre de l'architecture militaire avec ses chemins de ronde, ses murs rouges, et ses créneaux au-dessus de l'Adige, tout au bout de la ville. Il lui semblait que cet art de forteresse était lié à des souvenirs profonds de son enfance. Chez son beau-père, avant 70, il y avait un album avec des vues de Russie : et le château de Vérone faisait renaître l'image des murs du Kremlin que bâtirent d'ailleurs des architectes venus d'Italie. Était-ce bien là le secret du charme éprouvé par Pierre devant le Castel Vecchio ? Il se persuada fort vite qu'il n'en était rien…

(Aragon, Les Voyageurs de l'impériale*, in* Œuvres romanesques complètes*, t. 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p. 828-829).*

Le rouge ne livre pas son mystère

Il y a donc réussi : à placer le mot de « Kremlin » dans *Les Voyageurs de l'impériale*, roman écrit entre 1936 et 1939, paru à la fin de 1942, mais dont l'action s'étend de 1889 à 1914, et qui ne conduit jamais aucun de ses personnages en Russie. Certes, l'épaisseur du livre, la liberté du genre, la souplesse des associations d'idées, la virtuosité sans limites d'Aragon, tout cela favorisait cette apparition. Mais quand même : la Russie en Italie, Moscou à Vérone, le Castel Vecchio qui fait « renaître » un Kremlin hors intrigue… Voilà qui ne laisse pas d'être intrigant.

Reprenons. La page que le lecteur vient de découvrir se situe dans ce qu'Aragon nommera (dans *Henri Matisse, roman*) un « Intermède » entre les deux parties de son roman, dont il a réaménagé la construction pour sa réédition en 1965 ; et plus précisément à la fin de la première des deux sections de cet intermède, intitulée « Venise ». Pierre Mercadier, le « héros » du livre, a quitté sa femme et ses deux enfants, son métier de professeur d'histoire, sa vie de bourgeois à demi boursicoteur, à demi spéculateur, pour éprouver en Italie le goût de la liberté.

Cette liberté, c'est d'abord une profusion de sensations, et Aragon s'y entend mieux que personne à suggérer que le réel, c'est toujours *tout ça et plus encore* : ainsi la protase de la première phrase joue de la variété des déterminants (« ces décors […] et les fantômes », « les grands murs magnifiques et des fresques délabrées »), pour indiquer cette richesse hétérogène que perçoit Mercadier d'une étape italienne l'autre. Réalisme de la profusion, laquelle tourne souvent à la confusion carnavalesque : le monde devient un « étrange » vertige (*le réel, où est-ce ?*), les villes se transforment en « décors successifs », tel celui du Castel Vecchio, où Pierre n'échappe pas à la « comédie » (en enfilant le costume des capitaines d'antan), le présent est hanté par le passé, grandeur et servitude voisinent, la beauté touche la ruine, les ruines ont leur beauté. Il n'est pas jusqu'aux niveaux de langue qui ne se mélangent : « se monter la tête », nous dit Littré, est figuré (pour s'exalter) et familier, comme la métaphore « se soûler avec la peinture ». Mais dans l'expression « d'une beauté défunte », le

participe noble est préféré à « morte » ; ladite expression s'insère d'ailleurs dans tout un ensemble de cellules métriques d'allure classique (« il avait beau / voir en ce monde étrange et luxueux / d'une beauté défunte / le jardin de sa propre sensibilité ») ; enfin elle se relie (par la dérivation qui rattache « beauté » au tour « il avait beau ») à un rythme anaphorique ternaire. Entre ces deux pôles, plaçons une tournure comme « faire litière », basse par son référent, mais sentie comme vieillie (on la rencontre chez Saint-Simon…) et recherchée.

Mais lisons plus avant :

> *Quelle chose extraordinaire chez cet homme que le goût qu'il avait de la puissance, de la force, même de la brutalité militaire quand elle se perdait dans le passé, quand elle n'était plus l'appareil de cette société où il se faufilait, jaloux de son indépendance, mais comme un vêtement abandonné par de grands capitaines défunts, et qui lui semblait taillé pour lui, pour ses rêves ! C'était qu'alors la violence armée était l'expression d'individus, pensait-il, dont les désirs levaient et menaient des armées, faisaient litière de la pensée moutonnière des hommes, de la routine de la vie. Dans le décor du Castel Vecchio, il ne retrouve que de quoi mieux mesurer son mépris des batailles contemporaines. Ce n'est pas lui qui trouverait un idéal dans la défense de Dreyfus, ni dans celle de l'État-Major ! Il ne reste plus que ces traces magnifiques des temps anciens, de l'énergie ancestrale, comme des tempêtes au lointain. L'homme moderne, pense Mercadier, n'a le choix qu'entre l'esclavage et le mépris.*

Réalisme de la profusion, réalisme de la confusion, référentielle ou verbale… et aussi réalisme de la désillusion. Car la liberté, Pierre l'avait vécue d'abord comme une enivrante *ouverture* : arrivant à Venise, « il se grisait d'une poésie de souvenirs, facile comme une ivresse d'apéritifs » (on sait l'étymologie de ce dernier mot). Puis ce sera la soûlerie de peinture – Mercadier s'était voulu amateur et collectionneur en sa jeunesse. Mais si l'on file la métaphore, voici que menace la gueule de bois : « Mercadier commençait à ressentir sa propre solitude comme un alcool trop fort ». Analysant les états d'âme du protagoniste, le réalisme aragonien procède volontiers en recourant au mode déceptif : le réel, ce serait toujours moins que l'on ne croyait – syndrome de la belle Lamiel de Stendhal, avec son fameux *ce n'est que ça*. D'où, dans notre page, le retour de la négation dite exceptive, outil syntaxique privilégié des sentences désillusionnées : « il ne retrouve que de quoi mieux mesurer son mépris des batailles

contemporaines », « il ne reste plus que ces traces magnifiques des temps anciens », « L'homme moderne […] n'a le choix qu'entre l'esclavage et le mépris » (l'insertion dans la société ou la séparation hautaine). Occurrences auxquelles on pourrait ajouter : « il se persuada fort vite qu'il n'en était rien… », en laissant le pronom et les points de suspension suggérer combien Mercadier penche vers un nihilisme mélancolique dans lequel le temps, défait, s'égrène.

Cette mélancolie de Pierre, Aragon, en un sens, la partage. Il est temps de souligner que l'auteur raconte l'expérience de son personnage dans une perspective ambivalente.

D'un côté, l'écriture de ces pages italiennes fournit à Aragon l'occasion de faire revivre la fuite solitaire de son grand-père maternel, Fernand de Biglione, qui, né d'une mère transalpine, avait, comme fera Pierre, lui aussi abandonné sa famille. Et ces retrouvailles imaginaires s'appuient sur le sombre souvenir que Louis a conservé de son propre séjour à Venise en septembre 1928, où l'inconduite de Nancy Cunard le poussa à une tentative de suicide. De là une certaine proximité entre le personnage et le narrateur (voire l'auteur). La voix de ce dernier se devine dans ces deux relatives au présent de généralité : « […] cette grappa brutale qu'on boit en Italie, et qui est sans nuances pour un Français, fait au cognac ». Impossible de déterminer s'il s'agit là des pensées de Mercadier (endophasie du personnage), ou d'une précision apportée par le narrateur, dans un style balzacien (introduction par un démonstratif et présent de généralité). On remarquera aussi ce commentaire exclamatif : « Quelle chose extraordinaire chez cet homme que […] ». Mais le plus intéressant tient à l'emploi du présent dans la fin de notre texte. Le récit jusqu'alors était conduit essentiellement à l'imparfait, sur fond de quoi se détachaient quelques verbes au passé simple (« il se joua encore la comédie », « il se persuada fort vite »). Quand apparaît le présent (« il ne retrouve que de quoi, etc. »), il s'agit de marquer tout l'écart que ressent Mercadier entre la grandeur passée et la petitesse des « batailles contemporaines ». Mais le deuxième verbe au présent (« Il ne reste plus que ces traces magnifiques, etc. ») se situe moins nettement dans l'orbite des pensées du personnage : rien n'interdit de le rapporter aussi à la voix du narrateur. Et il faut dès lors toute

la netteté de l'incise (« pense Mercadier ») pour que la sentence finale soit assignée au personnage.

Que s'agit-il de faire comprendre par ces effets de surimpression entre deux voix ? Ceci, qui est simple et d'ailleurs connu : Aragon et Mercadier ont une sensibilité commune (et c'est donc une partie de lui-même qu'Aragon blâme en Mercadier). Sensibilité poético-mélancolique, à la Barrès, avec son goût marqué pour l'art et la mort (la « beauté défunte ») : d'ailleurs c'est exactement sur tels de ses titres de 1891 (*Le Jardin de Bérénice*, troisième volet du *Culte du moi*) ou de 1922 (*Un jardin sur l'Oronte*) que se construit la métaphore du « jardin de sa propre sensibilité », dans une phrase où, on l'a vu, les rythmes importent : pastiche d'une prose poétique à la Barrès. Le nom des « Scaliger » forme transition vers des rêveries d'héroïsme viril : Jules César Scaliger fut, au début du XVI^e^ siècle, un condottiere de l'épée avant de se faire « gladiateur des lettres », selon la formule de Désiré Nisard ; Pierre le professeur voudrait accomplir le parcours inverse. Puis Aragon, qui sait bien que Vérone se voua longtemps à la fabrique de la soie, emprunte au lexique du textile pour marquer la transformation rêvée qui s'y accomplit, celle d'un bourgeois qui « se faufile » sans gloire en homme qui pense revêtir, « taillé pour lui », l'habit des grands capitaines (arrivant à Venise, Pierre avait déjà médité devant la statue équestre du Colleone). On songe dès lors à Stendhal (à qui Aragon consacra un livre, *La Lumière de Stendhal*), celui tout particulièrement des *Chroniques italiennes*, et du culte de « l'énergie ancestrale » se concentrant en un individu d'exception comme Napoléon : Pierre rêve à Vérone de devenir un vrai homme. Ou bien à Nietzsche (« le goût qu'il avait de la puissance, de la force, même de la brutalité militaire », le refus du troupeau des hommes à la « pensée moutonnière »), le tout impliquant la sexualisation de rigueur (« dont les désirs levaient »…).

D'un autre côté, Aragon condamne son personnage. En raison tout d'abord, c'est l'évidence, établie avec netteté par la préface de 1965, de son individualisme sans bornes, indifférent à l'Histoire – ainsi Pierre, alors que l'action de cette page se situe fin février ou début mars de l'année 1898, et qu'il vient d'apprendre le procès intenté à Zola, se moque bien de l'affaire Dreyfus, perdant

ainsi l'occasion de trouver un « idéal » politique pour lequel lutter, ne prenant parti ni pour le capitaine juif injustement condamné ni pour l'Armée française. Mais la disqualification de Pierre emprunte aussi des voies plus subtiles. On notera les échos (les dérivations encore, dirait le rhéteur) qui relient « le goût […] de la force » à « un alcool trop fort », ou « la brutalité militaire » et « cette grappa brutale » : Pierre, qui ne rêve qu'individualisme forcené et force solitaire, n'a même pas la force de supporter l'ivresse de sa solitude… Or qu'est-ce qu'un héros qui ne tient pas l'alcool ? On remarquera le retour de l'adjectif *propre* (« sa propre sensibilité », « sa propre solitude »), dont le sens (double) a été précisé deux pages auparavant : « Dormir seul. […] Seul comme jamais, seul, comment dire ? propre. Oui, c'est cela : propre d'autrui ». Voilà donc un bourgeois qui confond la singularité et l'hygiène, un héros qui par souci de soi se refuserait à avoir les mains sales : en bon réaliste (ou en bon sartrien) on doutera de son efficacité. On relèvera encore ceci : Pierre, qui vient d'oser prendre les chemins de la liberté, échappant à la vile troupe humaine comme au parti de l'État-major (celui de sa femme Paulette, par exemple), ce n'est point sans dessein ironique qu'Aragon nous le montre fasciné par un « chef-d'œuvre de l'architecture militaire » (je souligne) qui se trouve être – le mot est répété – une « forteresse ». Voilà donc à quoi rêvent les hommes libres : Pierre cœur de pierre s'extasie devant des murs (le mot intervient par trois fois). Sa vie ultérieure le vouera d'ailleurs, non sans ironie dramatique, au confinement, que ce soit à l'école Robinel, au bordel des Hirondelles, ou à Saint-Cloud, dans la maison de Dora. Enfin, on admirera la finesse que met Aragon à définir et à railler l'attitude de touriste qui est celle de Pierre : un touriste, c'est un homme qui s'exalte devant un monde qui pour lui devient théâtre, passé et beauté ; le retour anaphorique du tour concessif impose le jeu sur les mots : un touriste, c'est un homme dupe du « beau voir ».

Une telle vision esthétique, ou esthétisée du monde, condamnée chez Pierre, comment dès lors ne pas s'étonner qu'elle s'appuie sur un souvenir d'enfance, prêté au personnage, qui évoque le Kremlin ? Précisons. La logique du texte établit une continuité forte, dans l'esprit de Pierre, entre le Castel Vecchio, et les murs du Kremlin : deux spectacles (le « chef d'œuvre » d'un

« art de forteresse », et « un album avec des vues »), deux réalisations de l'architecture italienne, puisque le savoir réaliste (*le réel, ça se sait*) évoque allusivement ces « architectes venus d'Italie » qui bâtirent le Kremlin : sans doute, au XV^e^ siècle, Fieravanti, né à Bologne, ou le Milanais Piero Antonio Solario. Sur le plan de la conscience du personnage, ce rapprochement apparaît comme une fausse piste : non, ce n'est pas dans le souvenir du Kremlin que réside « le secret du charme éprouvé par Pierre devant le Castel Vecchio ». Mais ce mot de « secret », l'énigme suggérée par les points de suspension (« il se persuada bien vite qu'il n'en était rien… »), le caractère faussement anodin du connecteur « d'ailleurs » (« que bâtirent d'ailleurs des architectes venus d'Italie ») – autant d'indices qui poussent à y regarder à deux fois. De fait, comme de juste, cette fausse piste se mue en boulevard si l'on tente de deviner la raison pour laquelle Aragon a prêté à Pierre ce souvenir, et l'a fait ici intervenir dans son roman. Il suffirait d'inverser la perspective : le Castel Vecchio ne doit pas renvoyer comme chez Pierre à un Kremlin vu dans le passé, à une enfance bourgeoise, mais, selon l'auteur, à ce bel avenir et à cette émancipation que symboliserait un *Castel Nuovo* – le Kremlin, château communiste de la Place rouge. Idée qu'appuierait la présence, dans la description de la forteresse de Vérone, du détail des « murs rouges », qui renforce encore la continuité entre Vérone et Moscou, et montre que le rouge fait partie de la beauté, ou que la beauté est rouge : *d'ailleurs*, en ancien russe, « belle » se disait « rouge » (la Place rouge c'est donc aussi la « belle Place »). « Le blond ne livre pas son mystère », écrivait Aragon dans *Le Paysan de Paris*. Et le rouge donc…

Une telle hypothèse a pour elle de supposer que fonctionne dans cette page un procédé qui ne compte pas pour rien dans la richesse et la finesse de l'écriture d'Aragon : le jeu sur plusieurs référents temporels. Ainsi, le « mépris des batailles contemporaines » qu'éprouve Mercadier ne peut que signifier, par-delà l'Affaire Dreyfus, sa cécité à la guerre (de 1914-1918) qui s'annonce ; mais elle évoque aussi celle de tous les indifférents de l'entre-deux-guerres devant l'arrivée de cette autre tempête lointaine qui éclatera en 1939. Selon le même jeu sur plusieurs bandes temporelles, une rêverie de 1898 pourrait aisément

renvoyer, même si le personnage n'en a, par force, pas conscience, à ce qui n'explosera qu'en 1905 pour advenir en 1917.

Il reste… il reste que chez Aragon rien n'est simple. Admettons que le Castel Vecchio *renvoie* au Kremlin, après tout c'est ce que le texte dit explicitement. Mais s'agit-il d'établir entre eux une opposition irrémédiable – entre l'individualisme des condottieres, et le sens communiste de la collectivité ? Et donc entre l'Italie fasciste de l'entre-deux-guerres, et la Russie soviétique ? S'agit-il plutôt de suggérer une liaison secrète, comme si seule la Russie nouvelle permettait de rêver à une reprise, à une relève de la grandeur énergique et armée des hommes de la Renaissance ? Cependant, ce dernier lien n'est-il pas de l'ordre de la « comédie » que les modernes se jouent ? S'agirait-il alors pour Aragon d'introduire, comme en contrebande, une nuance, voire une dissonance, dans son propre espoir communiste, en se masquant derrière ce personnage dont nous avons noté combien il lui est proche ? Après tout, dans cette page intervient le mot d'« appareil » : le contexte et Littré lui confèrent le sens premier de « disposition de ce qui a grandeur ou pompe », mais le terme a le mérite aussi de s'accorder au motif de l'architecture, suggérant que l'armée fonctionne comme la charpente pompeuse de la construction sociale ; cependant, pour un homme qui écrit à la fin des années trente, il peut aussi viser, par connotation, l'appareil du Parti, ou du pouvoir soviétique, qui n'aiment guère « l'indépendance ». De plus, que penser de cette attaque, par le biais de la pensée de Mercadier, contre « la pensée moutonnière des hommes » ? Voire du lien phonique qui se tisse entre « rouge » et « routine » ? Et si c'était de son propre individualisme qu'Aragon laissait entrevoir le secret ? L'unique choix passerait-il alors entre l'esclavage collectiviste d'un côté, et de l'autre le mépris comme règle des sociétés aristocratiques ou capitalistes, fascistes ou nazies (Malraux en a parlé en 1935 dans *Le Temps du mépris*, Drieu l'a pratiqué) ?

On nous pardonnera de les poser une fois de plus : durant l'essentiel du XX^e^ siècle, inaltérables comme l'or, ces questions, autour des zincs, ont agité tant de gens.

HONORÉ DE BALZAC, *LA FEMME DE TRENTE ANS*

Par Gérard GENGEMBRE
Université de Caen

ENTRE la barrière d'Italie et celle de la Santé, sur le boulevard intérieur qui mène au Jardin-des-Plantes, il existe une perspective digne de ravir l'artiste ou le voyageur le plus blasé sur les jouissances de la vue. Si vous atteignez une légère éminence à partir de laquelle le boulevard, ombragé par de grands arbres touffus, tourne avec la grâce d'une allée forestière verte et silencieuse, vous voyez devant vous, à vos pieds, une vallée profonde, peuplée de fabriques à demi villageoises, clairsemée de verdure, arrosée par les eaux brunes de la Bièvre ou des Gobelins. Sur le versant opposé, quelques milliers de toits, pressés comme les têtes d'une foule, recèlent les misères du faubourg Saint-Marceau. La magnifique coupole du Panthéon, le dôme terne et mélancolique du Val-de-Grâce dominent orgueilleusement toute une ville en amphithéâtre dont les gradins sont bizarrement dessinés par des rues tortueuses. De là, les proportions des deux monuments semblent gigantesques; elles écrasent et les demeures frêles et les plus hauts peupliers du vallon. A gauche, l'Observatoire, à travers les fenêtres et les galeries duquel le jour passe en produisant d'inexplicables fantaisies, apparaît comme un spectre noir et décharné. Puis, dans le lointain, l'élégante lanterne des Invalides flamboie entre les masses bleuâtres du Luxembourg et les tours grises de Saint-Sulpice. Vues de là, ces lignes architecturales sont mêlées à des feuillages, à des ombres, sont soumises aux caprices d'un ciel qui change incessamment de couleur, de lumière ou d'aspect. Loin de vous, les édifices meublent les airs; autour de vous, serpentent des arbres ondoyants, des sentiers campagnards. Sur la droite, par une large découpure de ce singulier paysage, vous apercevez la longue nappe blanche du canal Saint-Martin, encadré de pierres rougeâtres, paré de ses tilleuls, bordé par les constructions vraiment romaines des Greniers d'abondance. Là, sur le dernier plan, les vaporeuses collines de Belleville, chargées de maisons et de moulins, confondent leurs accidents avec ceux des nuages. Cependant il existe une ville, que vous ne voyez pas, entre la rangée de toits qui borde le vallon et cet horizon aussi vague qu'un souvenir d'enfance, immense cité, perdue comme dans un précipice entre les cimes de la Pitié et le faîte du cimetière de l'Est, entre la souffrance et la mort. Elle fait entendre un bruissement sourd semblable à celui de l'Océan qui gronde derrière une falaise comme pour dire : — Je suis là. Si le soleil jette ses flots de lumière sur

cette face de Paris, s'il en épure, s'il en fluidifie les lignes; s'il y allume quelques vitres, s'il en égaie les tuiles, embrase les croix dorées, blanchit les murs et transforme l'atmosphère en un voile de gaze; s'il crée de riches contrastes avec les ombres fantastiques; si le ciel est d'azur et la terre frémissante, si les cloches parlent, alors de là vous admirerez une de ces féeries éloquentes que l'imagination n'oublie jamais, dont vous serez idolâtre, affolé comme d'un merveilleux aspect de Naples, de Stamboul ou des Florides. Nulle harmonie ne manque à ce concert. Là, murmurent le bruit du monde et la poétique paix de la solitude, la voix d'un million d'êtres et la voix de Dieu. Là gît une capitale couchée sous les paisibles cyprès du Père-Lachaise.

Honoré de Balzac, La Femme de trente ans, *4e chapitre, « Le Doigt de Dieu », publié en 1831, puis intégré dans* La Femme de trente ans en 1832 *; in* La Comédie humaine, *Pierre-Georges Castex (dir.), Bernard Gagnebin et René Guise (préf.), Bibliothèque de la Pléiade, tome II, 1976, p. 1142-1143*

Située au début du chapitre 4, cette description panoramique de Paris réintroduit la capitale dans le roman. Jusqu'ici, les descriptions dans le roman concernaient le Paris de la parade impériale (chapitre 1, « Premières fautes »), la vallée de la Loire (par deux fois, *ibid.*), et la plaine entre Moret et Montereau (chapitre 2, « Souffrances inconnues »). Un changement de régime descriptif gouverne celle-ci : elle n'est pas liée à l'arrivée, à la présentation d'un personnage sur le lieu. Elle fonctionne comme ouverture, analogue en cela à l'incipit de bien des romans balzaciens : *La Maison du Chat-qui-pelote, Une double famille, La Grenadière, Béatrix, Ferragus*, etc. Après cette description, apparaîtra un « je », celui du narrateur-observateur (phénomène assez rare *dans La Comédie humaine*, à comparer avec *Facino Cane*).

Nous sommes placés devant un panorama parisien, organisé en tableau, où, comme le remarque justement Jeanine Guichardet[1], semble dominer l'impression esthétique d'une harmonie, sourdement menacée par des notations discordantes, manifestant la présence du doigt de Dieu, qui préparent la suite dramatique du chapitre.

La composition du passage est d'une efficace simplicité. Notons tout d'abord l'incipit programmatif, avec le point de vue d'où la perspective est tracée : rive gauche, au sud du Paris de l'époque, délimité par les boulevards intérieurs, « Entre la barrière d'Italie et celle de la Santé », « une légère éminence » (donc une vue légèrement surplombante, position recommandée pour les « touristes »); avec également l'attirance de l'intérêt du lecteur sur ce qui va suivre : « une perspective digne de ravir l'artiste ou le

1. « Unique contemplation heureuse d'un Paris "réconcilié" où les contraires mêmes s'harmonisent [cette description est celle] du paradis avant la faute [...]. Mais déjà quelques déchirures de la toile font apparaître l'envers du tableau. L'harmonie est menacée, la belle et profonde unité dissimule les ténèbres et la mort [...] Après la cité céleste, la cité d'en bas, celle de l'ombre, marquée d'un sceau fatal. Eclairée seulement par les lumières artificielles d'un beau monde cupide, c'est celle qui bientôt apparaîtra aux yeux dessillés d'un Rastignac. Les rares visions panoramiques de Paris seront désormais des visions de la métaphore malheureuse. », *Balzac* « archéologue » *de Paris.*, SEDES-CDU, 1986, p. 321-322.

voyageur le plus blasé » (artiste et voyageur étant des figures éminemment romantiques, déjà évoquées précédemment dans le roman).

Soulignons ensuite la mise en place des plans : au premier plan une vallée profonde; sur le versant opposé, les toits, dominés par le Panthéon et le Val-de-Grâce, et, à gauche, l'Observatoire, puis, dans le lointain, les Invalides; une découpure sur la droite, avec le canal Saint-Martin et le dernier plan, Belleville. Entre ces tracés, le détail des éléments du tableau ainsi constitué, de « La magnifique coupole » à « nuages ».

Une deuxième partie, la ville que l'on ne voit pas, entre la Pitié et le cimetière de l'Est (le Père-Lachaise, ouvert le 21 mai 1804 – les deux appellations sont usitées). La description de cette ville basse sous le soleil, et sa métamorphose en « féerie éloquente », qui culmine par l'harmonie, et se termine sur une phrase ambiguë : « Là gît...Lachaise ».

« Il existe » : le chapitre ouvre sur la certitude, sur la garantie d'un plaisir (« jouissances »), d'une forme de possession du paysage parisien. Le narrateur fait fonction de guide : « Si vous atteignez... ». La première vision sera celle d'un paysage verdoyant, calme, fécondé par l'eau, fût-elle brune (faut-il rappeler ici l'importance de l'eau dans l'imaginaire balzacien ?). Comment ne pas insister sur la vallée, dont les connotations balzaciennes sont nombreuses ? Ombre et grâce de la courbe, une ville encore agreste (« à demi villageoises ») : le premier plan est une introduction bienfaisante, définissant un *locus amœnus*.

Apprécions le rythme de la phrase « Si...Gobelins » : il vise à mimer la grâce dénotée, et privilégie les segments pairs. A remarquer aussi la récurrence des nasales, des [f], des [b] et des [v].

« Le versant opposé » : première mais discrète apparition d'un motif dysphorique : « les misères du faubourg Saint-Marceau » (quartier ouvrier), que préparaient peut-être déjà les eaux brunes, mais qui est vite compensée par les élévations. La compacité du faubourg, la multitude sont désignées par « milliers », « pressés », « foule ». C'est là que vit l'anonyme prolétariat, dont Balzac parle

dans le prologue de *la Fille aux yeux d'or*, mais qui ne vaut ici que comme masse à opposer aux monuments.

Ces monuments sont autant de points de repères et de signes renvoyant à la grandeur : nationale (le Panthéon), scientifique (le Val-de-Grâce, l'Observatoire), militaire (les Invalides), politique (le Luxembourg), religieuse (Saint-Sulpice). À comparer avec la vision de Paris du haut du Père-Lachaise : « Ses yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides » (*Le Père Goriot*).

Le narrateur procède par variations en marquant les différences de luminosité, de couleur, de forme, de ligne. Utilisation d'un lexique architectural (« coupole », « dôme », « amphithéâtre », « lanterne »), esthétisation (« magnifique », « fantaisies », « élégante »), jeux des lignes (« les courbes des monuments », « tortueuses », « fenêtres et galeries »), de couleur (« noir », « bleuâtres », « grises »), de lumière (« le jour », « flamboie »), anthropomorphisation (« terne » – qui assure une transition entre le registre esthétique et l'humanisation –, « mélancolique », « orgueilleusement », « spectre ») : tout conspire à constituer le texte en morceau de bravoure pictural. Il s'agit d'animer la disposition, qui pourrait tourner à l'énumération, tout en créant un tableau à la fois composite (le caractère propre de chaque monument) et dynamisé tant par la domination de la verticalité opposée à l'amphithéâtre aux gradins tortueux que par les « inexplicables fantaisies » (Littré : « ouvrage où l'on a suivi son caprice et son imagination en s'affranchissant des règles, peindre sans avoir de modèle à imiter; œuvre de l'imagination, sans réalité; chose curieuse, singulière »).

Ici encore présence d'un élément dysphorique, le spectre noir et décharné, à teneur fantastique, mais provisoirement neutralisé par le contexte esthétique.

« Fantaisies » se retrouve dans « caprices » : ce qui a été posé se trouve soumis à une permanente métamorphose sous l'effet du ciel changeant. Notons que « caprice » désigne aussi un genre musical : « Composition où l'artiste écrit au gré de son inspiration, sans s'assujettir aux formes des différents genres » (Littré).

La mobilité picturale du paysage le sauve donc du figement. Les lignes entrent dans une irrationalité à grande rentabilité esthétique, où le Paris connu prend des aspects inconnus, ce qui annonce le Paris invisible qui deviendra visible par métamorphose solaire.

La phrase suivante revient à la position de l'observateur, devenu centre organisateur au milieu d'un espace investi : « meublent les airs », « serpentent » (verbe à potentialité maléfique), et qui permet de rassembler la ville et la campagne, en un « singulier paysage », comme il est dit juste après, formule chargée de désigner de manière redondante la description précédente.

Après ce recentrement synthétisant, retour à la perspective : une trouée dans le continu, une échappée vers un lointain. Les couleurs sont différentes : « nappe blanche », « pierres rougeâtres ». Le canal subit lui aussi un processus d'esthétisation, où peinture et architecture additionnent leurs prestiges (« nappe », « encadré », « paré », « romaines »). En jouant sur les mots, on pourrait dire que le paysage est abondant.

La focalisation ultime sur le dernier plan met en évidence le point de fuite tout en rassemblant nombre d'éléments antérieurs : les collines sont aussi une élévation; il y a une masse de maisons, les moulins reprennent le caractère bucolique du début, la fusion avec le ciel met le point final à l'harmonie générale.

Cette ville visible compose donc un tableau séduisant. Ravissement pour l'œil attentif et cultivé, le paysage est une transfiguration de Paris. Paris devient un lieu où les esthétiques classique et romantique se complètent, s'harmonisent, où Poussin rejoint Delacroix.

Avec « Cependant » commence une deuxième description, chargée de prendre en charge le non vu pour le faire sortir du non dit. Il faut peindre les choses qui sont derrière les choses, révéler une cité inconnue, retrouver une cité perdue. Aux élévations précédentes répondent les hauteurs de la Pitié (un hôpital) et du

Père Lachaise. Envers du paysage donc, monde englouti (idée présente dans « précipice »; de là la comparaison avec l'Océan), que le romancier doit montrer, qu'il doit faire accéder à l'existence littéraire.

Or, l'annonce d'un paysage funèbre, sinistre, est démentie par la suite, et restera comme potentialité. Le spectacle se trouve placé à l'unisson de la ville visible par effet de la lumière. Le potentiel négatif est provisoirement occulté par le soleil, qui efface les ombres maléfiques. Ce potentiel sera réactivé plus avant dans le chapitre. Le doigt de Dieu est suggéré, mais pas encore montré.

Morceau de bravoure dans le morceau de bravoure, une longue phrase entreprend donc de célébrer la beauté de ce Paris inconnu, mais en le déréalisant pour le transmuer en pur spectacle. Engloutie sous les flots de lumière, cette « face » de la capitale est épurée. Le mouvement de la phrase est marqué par l'anaphore en « s'il » et une gradation : « jette, allume, égaie, embrase, blanchit » qui culmine avec « transforme » et « crée ». Paris est bien recréé.

À cette gradation des verbes répond le paradigme de la lumière et de la couleur idéalisantes : or et azur, blancheur et égaiement. S'y ajoutent la légèreté aérienne (les lignes fluides, la gaze), le frémissement et le son, ou plutôt le langage des cloches (elles « parlent »). L'ensemble compose donc bien une féerie amalgamant Naples, Stamboul et les Florides, un compendium d'exotisme, un dépaysement total. Le mot « fantastique » en retire de nombreuses harmoniques sémantiques. On peut le tirer vers un fantastique proche du merveilleux (mot qui figure dans le texte).

Il importe de bien souligner le retour du « vous », qui fait écho au début, et qui intègre le lecteur dans le texte, pour le faire participer à l'expérience artistique, pour insister sur l'extase.

La phrase suivante est véritablement conclusive en ce qui concerne la description, mais non en ce qui concerne le texte. À ce concert, où s'allient bruit du monde et silence de la solitude, Dieu et les hommes (noter le romantisme digne du *Vallon* de Lamartine) répond une note discordante : le verbe gésir, les cyprès du cimetière. Si Paris dort à l'ombre apaisante du Père-Lachaise, ce sommeil peut

évoquer la mort, et le tableau ressemble alors à une vanité. La voix de Dieu peut laisser place à son doigt. L'anaphore « là » est donc susceptible de nuances : le premier est désignation valorisante, le second est désignation ambivalente, valorisante et inquiétante.

Morceau de bravoure donc, qui compte parmi les grandes pages descriptives de *La Comédie humaine*, et qui possède son autonomie, sans pour autant s'isoler de la suite, préparée par toute une série de notations.

Si le point de vue est attribuable à un observateur anonyme qui peut se confondre avec chacun des lecteurs, la présence discrète d'un narrateur se fait sentir, tant par l'insistance sur la beauté dont il / on est idolâtre que par la virtuosité affichée. Ce narrateur va devenir par la suite un voyeur, ainsi qu'un personnage passif du drame. Son rôle est celui d'un artiste qui se met en scène, mais aussi celui d'un garant de la fiction. Le roman prend donc une véracité : en révélant les drames cachés, le narrateur fait entrer le roman dans la modernité.

On pourrait terminer sur la valeur de quasi manifeste de cette page, valeur confirmée par la page suivante. Ne vise-t-elle pas en effet à légitimer et à magnifier Paris comme lieu esthétique autant que romanesque ? Paris, comme Yvetot, vaut bien Constantinople. Le véritable exotisme s'y déploie, paré de tous les prestiges. Paris, la ville aux cent mille romans, comme dit Balzac dans *Ferragus*... Ici, l'horrible drame va contraster d'autant plus fortement avec un cadre esthétisé et poétisé. On rejoindrait l'analyse faite par Jeannine Jallat à qui nous laissons le soin de conclure : « Fond du paysage et fond de la rêverie : si c'était la même chose ? À ce scénario répétitif, il suffit d'un décor, d'un crime caché et d'un regard qui les lie. […] Balzac semble interroger ici l'imaginaire de ce qu'on nomme, du côté des arts plastiques, une Vue, la fascination qu'elle exerce et le consentement à la pulsion scopique qu'est l'entrée dans le tableau. »[1]

1. « Le paysage et sa fiction [un décor-scénario récurrent dans *Le Doigt de Dieu, Le Curé de village, Les Paysans*] », dans *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*, Seuil, 1986, p. 85 et 94.

BARBEY D'AUREVILLY, *« LA VENGEANCE D'UNE FEMME »*

Par Marie-Ève THÉRENTY
Université de Montpellier III - Cerd

J'ai souvent entendu parler de la hardiesse de la littérature moderne ; mais je n'ai pour mon compte, jamais cru à cette hardiesse-là. Ce reproche n'est qu'une forfanterie... de moralité. La littérature, qu'on a dit si longtemps l'expression de la société, ne l'exprime pas du tout, – au contraire ; et quand quelqu'un de plus crâne que les autres a tenté d'être plus hardi, Dieu sait quels cris il a fait pousser ! Certainement, si on veut bien y regarder, la littérature n'exprime pas la moitié des crimes que la société commet mystérieusement et impunément tous les jours, avec une fréquence et une facilité charmantes. Demandez à tous les confesseurs, – qui seraient les plus grands romanciers que le monde aurait eus, s'ils pouvaient raconter les histoires qu'on leur coule dans l'oreille au confessionnal. Demandez-leur le nombre d'incestes (par exemple) enterrés dans les familles les plus fières et les plus élevées, et voyez si la littérature, qu'on accuse tant d'immorale hardiesse, a osé jamais les raconter, même pour en effrayer ! A cela près du petit souffle, – qui n'est qu'un souffle, – et qui passe comme un souffle – dans le René de Chateaubriand, – du religieux Chateaubriand, – je ne sache pas de livre où l'inceste, si commun dans nos mœurs, – en haut comme en bas, et peut-être plus en bas qu'en haut, – ait jamais fait le sujet franchement abordé, d'un récit qui pourrait tirer de ce sujet des effets d'une moralité vraiment tragique. La littérature moderne, à laquelle le bégueulisme jette sa petite pierre, a-t-elle jamais osé les histoires de Myrrha, d'Agrippine et d'Œdipe, qui sont des histoires, croyez-moi, toujours et parfaitement vivantes, car je n'ai pas vécu – du moins jusqu'ici –dans un autre enfer que l'enfer social, et j'ai pour ma part, connu et coudoyé pas mal de Myrrhas, d'Œdipes et d'Agrippines, dans la vie privée et dans le plus beau monde, comme on dit. Parbleu ! cela n'avait jamais lieu comme au théâtre ou dans l'histoire. Mais, à travers les surfaces sociales, les précautions, les peurs et les hypocrisies, cela s'entrevoyait...

Jules Barbey d'Aurevilly, « La vengeance d'une femme », Les Diaboliques, *1874. Repris dans Barbey d'Aurevilly,* Les Diaboliques, *Robert Laffont, 1981, p. 1017.*

Généalogie de la chambre d'échos aurevillienne : du salon à la presse.

Ce texte est l'*incipit* d'une des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, « La vengeance d'une femme », dernière nouvelle du recueil paru en 1874. Ce prologue, appel sans fard à l'immoralité romanesque, illustre l'énigme littéraire que constitue l'écriture aurevillienne, fruit subversif d'un écrivain catholique et conservateur. Il existe, il est vrai, une continuité thématique entre cet appel à l'immoralité ou à la « moralité tragique » de la fiction et la nouvelle qu'il est censé introduire. On connaît sans doute cette histoire décrivant « un crime de l'extrême civilisation ». Le dandy Robert de Tressignies suit une prostituée magnifique qui le conduit jusqu'à sa demeure misérable dans le Paris de la monarchie de Juillet. Après l'amour, elle lui dévoile son identité : elle est la duchesse de Sierra-Leone et c'est pour se venger de son mari, un orgueilleux et impitoyable grand duc d'Espagne qu'elle recherche la dégradation. Or cette nouvelle, au lieu de débuter comme la plupart des autres *Diaboliques* dans un salon (« Le dessous de cartes d'une partie de whist »), un boudoir (« Le plus bel amour de Don Juan ») ou une diligence (« Le rideau cramoisi ») – c'est-à-dire une quelconque chambre d'échos héritée du XVIII^e^ siècle où un narrateur principal, *maestro* de la conversation, raconte à son auditoire captif une histoire particulièrement atroce – commence par cette introduction à la première personne, matrice exacte d'articles critiques de Barbey. L'hypothèse de lecture développée ici est que cet *incipit* à scandale renforce et modernise la célèbre polyphonie énonciative des *Diaboliques* et qu'elle témoigne d'une mise en place d'une stratégie de défense à plusieurs ressorts.

Dans le paysage romanesque de la fin du XIX^e^ siècle et même dans l'univers aurevillien, cet *incipit* s'impose comme une provocation. Il s'agit d'un texte qui vise au scandale, à la transgression aussi bien par les thèses soutenues que par la forme adoptée.

Toutes les formes de transgressions idéologiques (sociale, religieuse, sexuelle, littéraire) sont convoquées dans un texte qui se veut visiblement agression du lectorat de Barbey voire même

autoagression. Le discours aurevillien s'affirme dans cette contorsion, dans cette universalisation de l'attaque, dans ce tournoiement des cibles qui confine à l'immolation personnelle. Ainsi, les confesseurs de cette religion catholique, dont Barbey s'affirme ailleurs comme l'un des plus vigoureux défenseurs, sont assimilés dans une incise quasi blasphématoire, discours souterrain et autodestructeur, à de vulgaires romanciers. La classe aristocratique, lectorat supposé de Barbey, est également remise en question dans sa proximité supposée avec l'inceste qui laisse poindre le cliché réaliste – flaubertien ou zolien – de la dégénérescence sanguine de la noblesse. L'évocation de l'inceste, crime caché par excellence et interdit massif de nos civilisations, renvoie également au tabou de la sexualité. Cette provocation s'avère d'autant plus transgressive qu'elle se fait sans les sous-entendus et les litotes des romanciers académiciens (Octave Feuillet ou Jules Sandeau) ; elle est au contraire servie par des jurons familiers (« Parbleu ») et une blague grivoise qui fait surgir le corps sexué au sein de ce texte théorique : « en haut comme en bas, et peut-être plus en bas qu'en haut ». Le discours machiste, la blague de café émergent dans le manifeste littéraire. Toutes ces accusations rehaussées par l'utilisation des superlatifs et des indices de la totalisation se font sans restriction et sans précaution.

La deuxième transgression est formelle, autant générique que critique. Le début de cette nouvelle constitue une subversion par rapport aux formes « classiques » d'*incipit* dans la tradition balzacienne (descriptive ou *in medias res*) ou par rapport à la manière aurevillienne traditionnelle. Cette innovation générique s'accompagne d'une remise en cause brutale des prédécesseurs littéraires. Les romanciers libertins du XVIII^e^ siècle, comme Laclos, sont révoqués par le silence que garde Barbey sur leurs tentatives, la littérature romantique souvent accusée d'immoralité est également niée, les romanciers contemporains de Barbey, comme Flaubert ou Les Goncourt, au réalisme brutal, évoqués de biais, se voient paradoxalement écartés pour leur manque de hardiesse. Barbey manie le paradoxe critique avec verve. L'effet de scandale s'exacerbe dans l'évocation d'un emblème textuel et religieux : Barbey invite à une relecture inattendue de *René*, extrait du *Génie du christianisme*, texte culte des catholiques, en même temps qu'il s'offre dans cette lecture « incestueuse » et discordante,

le plus efficace des « paratonnerres ». Si cette « relecture » est acceptée par le lectorat, alors *les Diaboliques* ne peuvent qu'échapper à la censure de l'ordre moral.

Ce texte ouvertement paradoxal, transgressif jusqu'au blasphème et la provocation, dérangeant pour le lecteur aristocrate qu'il place sur la sellette aussi bien comme acteur social que culturel, s'avère sans doute une *captatio benevolentiae* efficace : le lecteur, « émoustillé », se demande quelle fiction peut découler d'une telle entrée en matière.

Mais au-delà de la recherche d'effets de séduction et d'attraction, Barbey, spécialiste des « ricochets de conversation », tente dans cette dernière *Diabolique* de cerner une nouvelle chambre d'écho concurrente de ces salons classiques qu'il affectionnait tant, une forme moderne de la médiatisation à travers un pastiche journalistique.

La principale rupture dans cet *incipit* s'avère en effet énonciative. L'énonciation romanesque (troisième personne et passé simple) n'apparaît pas et le texte démarre sur un discours quasi journalistique. En témoignent l'adresse injonctive au lecteur (« demandez ») avec son anacoluthe ou encore l'utilisation de syntagmes qui renvoient au moment présent (« littérature moderne »). On constate surtout la présence insistante d'un *je* qui n'hésite pas à se poser en spécialiste littéraire en recourant à des maximes définitives : « la littérature n'exprime pas la moitié des crimes que la société commet mystérieusement et impunément ». Un examen des articles de Barbey prouve que ce prologue constitue quasiment un pastiche de sa propre œuvre critique. La « hardiesse », par exemple, est la qualité qu'il avoue rechercher en littérature : il fustige constamment les romanciers dits réalistes comme Flaubert et Zola à qui il refuse l'étiquette de novateurs. En témoigne la pointe jubilatoire de cet article sur *Le Ventre de Paris* paru dans *Le Constitutionnel* du 14 juillet 1873 : « Toujours est-il (voici la nouveauté !) que nulle part et dans aucun livre la charcuterie n'a été traitée avec cette importance, et décrite avec autant de science technique et de connaissance du métier. [...] Oui ! C'est la charcuterie, c'est la cochonnaille, qui, entre toutes les

victuailles de la terre, est la chose sacrée pour M. Zola. [...] Il croit dire le dernier mot de l'art, en faisant du boudin, M. Zola ! »

Or on connaît la position problématique de Barbey sur la presse : d'un côté, elle a fait sa carrière, de l'autre, il n'a cessé de critiquer ce pouvoir indigne pour lui des salons d'antan et de la conversation. Au début d'une autre *Diabolique*, « Le Dessous de cartes d'une partie de whist », Barbey évoque le salon de la baronne de Mascranny et explique : « [...] là comme dans les rares maisons de Paris où l'on a conservé les grandes traditions de la causerie, on ne carre guère de phrases, et le monologue est à peu près inconnu. Rien n'y rappelle l'article de journal et le discours politique, ces deux moules si vulgaires de la pensée au XIX^e^ siècle. »[1] Alors pourquoi mobiliser cette forme générique à l'entrée de la dernière nouvelle ? Beaucoup de critiques se sont étonnés de cet *incipit,* prétendant dans cette nouvelle ne retrouver la manière aurevillienne que plus tard lorsque la duchesse prend la parole.

Il semble pourtant que cet autopastiche fonctionne comme un ricochet discursif ou conversationnel qui introduit la médiatisation au sein de la nouvelle. Cet *incipit* est d'abord mise en abyme de la fiction mais aussi permet de justifier un métadiscours glorificateur. On voit donc bien qu'une caisse de résonance est introduite au sein du dispositif narratif ; certes elle est moins explicite que celle des salons mais plus actuelle, plus moderne, elle est susceptible d'engendrer des effets d'échos plus retors quand on comprend que le sujet absent, masqué pour mieux se montrer, de ce discours apologétique : c'est Barbey lui-même et plus précisément les *Diaboliques*.

Le jeu de rôles créé ainsi permet à Barbey d'assumer une position extérieure, une position d'avocat de la défense par rapport à son œuvre.

Yvan Leclerc (dans *Crimes écrits. La Littérature en procès au XIX^e^ siècle,* Plon, 1991) a montré que le paratexte des *Diaboliques* et

1. Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques*, édition Robert Laffont, 1981, p. 934.

notamment la préface de la première édition étaient entièrement tournés vers les poursuites judiciaires à venir. Cet *incipit* est aussi un palimpseste, une pièce masquée pour un dossier d'autodéfense où Barbey adopte le point de vue extérieur du critique et tente en utilisant le langage journalistique, pratiquement à titre invocatoire, de s'approprier l'influence démesurée du quatrième pouvoir sous la Troisième République.

Ce texte redouble donc le paratexte des *Diaboliques* : on retrouve entre la préface et cet *incipit* certaines formules à l'identique : « [*Les Diaboliques*] ont pourtant été écrites par un moraliste chrétien, mais qui se pique d'observation vraie, quoique très hardie, et qui croit – c'est sa poétique, à lui – que les peintres puissants peuvent tout peindre et que leur peinture est toujours assez *morale* quand elle est *tragique* et qu'elle donne l'*horreur des choses qu'elle retrace*.[1] » On y reconnaît également l'isotopie diabolique ou la métaphore du rideau (« cela s'entrevoyait ») caractéristiques des textes programmatiques. L'allusion notamment à « l'enfer social » fonctionne comme un indicateur de métadiscours et invite à une lecture ouverte.

En effet, outre la préface de la première édition, l'intertexte le plus probant de cet *incipit* est un article rédigé le 24 juillet 1857 pour *Le Pays,* article où Barbey défendait vigoureusement le sulfureux Baudelaire, cité en justice pour *Les Fleurs du Mal*. Barbey y militait pour une œuvre dont la force est à elle seule la garantie de « l'effet moral », écrite à rebours de « l'esprit de ce temps, affadi et débilité », et qui « peut le sauver en l'arrachant par l'horreur à sa lâche faiblesse ». Il différenciait d'un côté l'immoralité par défaut de sensibilité, de l'autre la « moralité, inattendue, involontaire peut-être, mais certaine, qui sortira de ce livre cruel et osé [...]. Ce livre sera moral à sa manière ; et ne souriez pas ! cette manière n'est rien moins que celle de la Toute-Puissance Providence elle-même, qui envoie le châtiment après le crime, la maladie après l'excès, le remords, la tristesse, l'ennui, toutes les hontes et toutes les douleurs qui nous dégradent et nous dévorent pour avoir transgressé ses lois ». On voit bien que certaines de ces formules

1. *Ibid*, p. 931.

sont intégrées quasiment telles quelles dans ce texte des *Diaboliques* et que Barbey prévoit pour son œuvre de soufre la même défense argumentative que celle prévue quinze années auparavant pour *Les Fleurs du mal*.

Il s'agit donc bien d'une plaidoirie prophétique qui fait irruption au cœur même de l'œuvre : le ton oral renvoie aux effets de manche des grands avocats de la Troisième République. Barbey s'objective et se décrit lui-même à travers une périphrase énigmatique et laudative : « quelqu'un de plus crâne que les autres ». Il adopte la poétique des plaidoiries à travers les structures clivées, les réticences, les corrections, le langage familier, les antonomases, les références isotopiques au crime qui annoncent le climat judiciaire de la réception (« moitié des crimes », « nombre d'incestes », « accuse »). Le caractère très agressif de cet *incipit* transparaît à travers la description de la cible : les bégueules, les religieux, la haute sphère, c'est-à-dire toute la haute bourgeoisie parisienne prête à condamner et à faire censurer la littérature. Ce n'est pas la lecture aristocratique que Barbey condamne ici mais il annonce une lecture judiciaire de son œuvre dont il se défend en invoquant non seulement la société, mais aussi les classiques ou des figures héroïques de la tragédie restées impunies. En traquant l'universel à travers le mythe, Barbey prétend sans doute rejeter tout risque de censure.

Dans la dernière nouvelle du recueil, Barbey rompt donc avec la forme classique enchâssée de la *Diabolique* pour rechercher à travers le pastiche journalistique une autre chambre d'échos. Il peut ainsi dans une pratique véritablement contorsionniste se prendre lui-même pour objet de sa propre écriture critique, montrer la profonde cohérence et la longévité de ses doctrines littéraires. Il adopte, dans une posture défensive, la forme médiatique de l'article critique, jugeant en ce début de Troisième République pudibonde que la presse constitue le seul contre-pouvoir efficace aux instances politiques et judiciaires. De fait, pour Barbey, l'attaque viendra aussi de la presse, puisque c'est le très satirique et athée *Charivari* qui attirera l'attention de la justice sur *Les Diaboliques* en livrant un pot-pourri de citations du recueil sous le titre ironique, « Chastetés cléricales ». L'utilisation de la citation, répétition nue du texte original, sera suffisante pour faire

mettre au pilon *Les Diaboliques*, preuve effective que le texte aurevillien est suffisamment paradoxal et polyphonique pour fournir alternativement son propre réquisitoire et sa propre apologie.

JACQUES-BERNARDIN-HENRI DE SAINT-PIERRE, *ÉTUDES DE LA NATURE*

Par Colas DUFLO
Université de Picardie Jules Verne

Je peux me tromper dans quelques-unes de mes observations ; mais quand elles sont multipliées sur le même objet, et attestées par des hommes dignes [57] de foi et sans esprit de système, j'en peux tirer des conséquences générales, qui ne doivent pas être indifférentes au bonheur du genre humain, en lui montrant des intentions constantes de bienveillance dans l'Auteur de la nature. Les variétés de leurs convenances se prêtent des lumières mutuelles ; les moyens sont différents, mais la fin est toujours la même. La même bonté qui a placé le fruit qui devait nourrir l'homme à la portée de sa main, y a dû mettre aussi son bouquet. Nous remarquerons ici que nos arbres fruitiers sont faciles à escalader, et diffèrent en cela de la plupart de ceux des forêts. De plus, tous ceux qui donnent des fruits mous dans leur maturité, et qui auraient été exposés à se briser par leur chute, comme les figuiers, les mûriers, les pruniers, les pêchers, les abricotiers, les présentent à peu de distance de terre : ceux au contraire qui produisent des fruits durs, et qui n'ont rien à risquer dans leur chute, les portent fort élevés, comme les noyers, les châtaigniers et les cocotiers.
Il n'y a pas moins de convenance dans les formes et les grosseurs des fruits. Il y en a beaucoup qui sont taillés pour la bouche de l'homme, comme les cerises et les prunes ; d'autres pour sa main, comme les poires et les pommes ; d'autres beaucoup plus gros, comme les melons, sont divisés par côtes, et semblent destinés à être mangés en famille : il y en [58] a même aux Indes, comme le jacq, et chez nous la citrouille, qu'on pourrait partager avec ses voisins.

Jacques-Bernardin-Henri de Saint-Pierre, Études de la nature, *Étude XI : « Application de quelques lois générales de la nature aux plantes », Paris, imprimerie de Crapelet, chez Deterville, an XII – 1804, vol. III, p. 56-58.*

Voici un texte[1] que tout le monde connaît. Quand on évoque le nom de Bernardin de Saint-Pierre, à peine a-t-on fini de le prononcer – il est vrai qu'il est long à dire, Jacques-Henri-Bernardin de Saint-Pierre ou, comme dans l'édition de 1804, la dernière publiée de son vivant, Jacques-Bernardin-Henri de Saint-Pierre, et qu'on ne sait pas bien comment l'abréger, « Saint-Pierre » ou « Bernardin », puisque de son vivant même la confusion s'est introduite, entretenue par lui, entre son nom et le dernier de ses prénoms – à peine a-t-on fini de le prononcer, donc, que chacun y va déjà de son sourire en coin de connivence intellectuelle, prêt à verser dans la franche rigolade et à s'écrier d'un air aussi hilare qu'informé : « Bernardin de Saint-Pierre, ah oui ! les melons à manger en famille ! » Bernardin de Saint-Pierre n'est-il pas à tout jamais, plus encore que l'auteur de la pastorale de *Paul et Virginie*, l'homme des melons ?

Pourtant, ce texte que tout le monde connaît, puisque chacun le cite, n'est pas, si l'on en croit l'absence de réédition des *Études de la nature* depuis la fin du dix-neuvième siècle, des plus fréquentés. À dire vrai, si l'on invitait chacun à répondre honnêtement, en l'interrogeant seul à seul, hors l'imposture mutuelle où nous vivons tous, peut-être avouerait-il que ce texte même qu'il prend si grand plaisir à citer, il ne l'a jamais lu.

D'ailleurs, à la réflexion, ce n'est pas exactement sous cette forme qu'il s'en souvenait. Il lui semblait qu'il y avait quelque chose de plus décisif dans la fameuse phrase sur les melons que ce prudent « semblent destinés » ou cet hypothétique « pourrait »… quelque chose de, disons, plus manifestement ridicule… quelque chose comme : « Le melon a été divisé en tranches par la nature, afin d'être mangé en famille ; la citrouille, étant plus grosse, peut être mangée avec les voisins. »

1. Nous donnons toutes les références dans : Jacques-Bernardin-Henri de Saint-Pierre, *Études de la nature*, Paris, imprimerie de Crapelet, chez Deterville, an XII – 1804, 5 vol. Nous indiquons d'abord le tome en romains, puis la page. L'orthographe est modernisée, mais pas la ponctuation. Nous préparons en ce moment une édition critique des *Études de la nature*, à paraître aux Publications de l'Université de Saint-Étienne, dans la coll. « Lire le dix-huitième siècle ».

Oui, c'est plutôt sous cette forme que l'on se souvient du texte de l'Étude XI. Mais cette phrase n'est pas de Bernardin de Saint-Pierre. Elle est de Flaubert, citant – et déformant – Bernardin de Saint-Pierre dans le « Sottisier » de *Bouvard et Pécuchet*[1]. Il le cite en bonne compagnie : Fénelon, Descartes, Montesquieu, Bossuet… Imagine-t-on que la postérité n'ait retenu de ces auteurs que les âneries que Flaubert y est allé chercher ? Il faudrait d'ailleurs se demander pourquoi Flaubert cite les *Études de la nature* près d'un siècle après leur première publication, à une date qui coïncide plus ou moins avec le moment où l'on cesse de les rééditer (il y a eu des rééditions constantes au cours du dix-neuvième siècle, en intégrales ou en morceaux choisis, puis une baisse progressive du nombre des rééditions dans le dernier quart du siècle), et aussi pourquoi il cite ce passage du tome III. Parce qu'après tout, pour la franche rigolade, il y avait mieux à trouver chez Bernardin de Saint-Pierre sans aller chercher si loin, comme par exemple lorsque celui-ci explique que les chiens n'ont pas l'usage du feu car il y aurait des incendies partout, ou que les vers sont tout nus, parce qu'ils n'ont pas besoin de vêtements[2]. À moins que Flaubert se soit contenté de la table des matières pour aller chercher des bêtises dans un texte qu'il avait pu lire dans sa jeunesse à l'époque de son grand succès chez les romantiques, et oublier par la suite. Le titre de la section de l'Étude XI à laquelle ce texte appartient annonçait une bonne moisson pour qui cherchait quelques exemples de finalisme anthropocentré bien ridicule : *Harmonies végétales des plantes avec l'homme.*

Ayant dégagé dans l'Étude X les lois générales de la nature, envisagée comme un tout finalisé, Bernardin de Saint-Pierre

1. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Gallimard, « Folio », 1979, p. 474.
2. « Le chien, bien plus intelligent que le singe, témoin chaque jour des effets du feu, accoutumé dans nos cuisines à ne vivre que de chair cuite, ne s'avisera jamais, si on lui en donne de crue, de la porter sur les charbons du foyer. Quelque faible que paraisse cette barrière qui sépare l'homme de la brute, elle est insurmontable aux animaux. C'est par un bienfait de la providence pour la sûreté commune ; car, que d'incendies imprévus et irréparables arriveraient si le feu était en leur disposition ? Dieu n'a confié le premier agent de la nature qu'au seul être capable d'en faire usage par sa raison. » (I, 157) ; « les vers […] sont tout nus, parce qu'ils n'avaient pas besoin d'être vêtus dans la substance du bois, qui les abrite de toutes parts » (III, 9).

entreprend en effet d'en faire l'application aux plantes dans l'Étude XI. Après avoir étudié le rapport des plantes aux éléments (la terre, l'eau, la lumière), le rapport des plantes entre elles et des plantes aux animaux, il s'intéresse dans cette partie aux *Harmonies humaines des plantes*. Essayons ici de lire enfin ce texte que tout le monde connaît sans l'avoir lu…

Bernardin de Saint-Pierre affirme d'emblée la dimension conjecturale de l'interprétation de la nature qu'il propose. Il ne s'agit pas simplement d'une pose ou d'une précaution rhétorique comme on en trouve beaucoup dans les textes du dix-huitième siècle qui s'engagent dans une philosophie de la nature, mais d'une position énoncée dès l'Étude I et constamment répétée : ses idées, ses théories et mêmes ses observations de la nature sont susceptibles d'errer. D'abord parce qu'il assure ouvrir une voie nouvelle, dans laquelle il ne peut donner que des indications, des pistes pour des recherches futures. Il se présente comme un ignorant qui collecte les premiers matériaux pour une histoire générale de la nature, laquelle n'est pas encore écrite ni à notre portée : de là le choix de présenter une succession d'*Études*, en lieu et place de ce traité général et inaccessible. Ensuite parce que la revendication même de cette ignorance, et donc de la possibilité d'errer, se fait sur le fond d'une critique constante de la science dominante, comprise comme trop sûre d'elle-même, faiseuse de systèmes absolus qui ne présentent jamais que le squelettique fantôme de la nature. Enfin pour des raisons métaphysiques : l'homme a peu de lumières, la nature est infiniment riche, et Dieu peut multiplier les moyens différents pour parvenir à ses fins. C'est que Bernardin de Saint-Pierre refuse le principe d'économie qui sert de fondement métaphysico-méthodologique à la science moderne : Dieu, dans son infinie richesse, n'a aucune raison de choisir toujours les voies les plus simples, les moyens les plus économiques pour obtenir les effets qu'Il poursuit ; c'est Le faire semblable à nous, et L'assujettir à la faiblesse de notre raison que de le croire. Dès lors, ce sont les principes les plus généraux qui risquent d'être les plus égarant dans l'étude de la nature.

Quels éléments sont alors à notre disposition pour comprendre la nature ? Un moyen : la multiplication des observations. Une idée

directrice : tout est finalisé en vue du bien en général, et du bien de l'homme en particulier.

Il convient de souligner la distinction entre observation et expérience. La première laisse être la nature, quand la deuxième la bouleverse. La première est prête à voir les phénomènes naturels tels qu'ils sont, alors que la deuxième est mise en œuvre d'une théorie, d'un système préexistant. Cette distinction est énoncée par Ménuret de Chambaud, qui commence ainsi l'article OBSERVATION de l'*Encyclopédie* Diderot-D'Alembert : « C'est l'attention de l'âme tournée vers les objets qu'offre la nature. L'expérience est cette même attention dirigée aux phénomènes produits par l'art. […] L'objet observé […] ne laisse pas de paraître tel qu'il est ; et c'est principalement en cela que l'observation diffère de l'expérience qui décompose et combine, et donne par là naissance à des phénomènes bien différents de ceux que la nature présente. »

Dès lors, il n'y a rien d'étonnant au privilège de l'observation dans les textes de Bernardin de Saint-Pierre, le refus implicite de l'expérience étant ici celui de toute cette science qui ne comprend la nature qu'en la découpant, en en dissolvant les éléments, en en disséquant les existants, au profit de théories qui aveuglent autant qu'elles orientent ceux qui les défendent. Les *Études de la nature* exposent, par opposition, des observations multipliées et, au premier chef, celles de l'auteur lui-même, qui se met en scène les réalisant, comme un observateur non prévenu, au cours de ses voyages en Russie ou à l'île de France aussi bien que dans son jardin. Exemplaires, et presque ostentatoires à cet égard, sont les pages consacrées au début de l'Étude I à la description d'un fraisier et des divers insectes qui le fréquentent (I, 104-113). Mais, comme les observations d'un seul homme ne sauraient suffire, il faut aussi faire appel à d'autres observateurs de la nature. Mais où les trouver, si beaucoup sont des esprits prévenus, comme les botanistes ou les entomologistes qui, aveuglés par leur science systématique, ne voient jamais que ce qui intéresse le système qu'ils servent, et non la nature, qui prêtent attention aux parties sexuelles de la plante, mais non à sa couleur, à sa taille, ou au lieu où elle pousse ? Quels sont les bons observateurs de la nature ? Pline, d'abord, dont l'*Histoire naturelle* doit être le livre le plus cité

des *Études de la nature*, mais aussi, puisqu'on ne peut compter sur les prétendus savants, tous les voyageurs comme le Père du Tertre (*Histoire des Antilles*, 1654) ou le Père Charlevoix (*Histoire et description générale de la Nouvelle-France*, 1744). Ils rapportent ce qu'ils voient, sans connaissances préalables et sans en tirer de conclusions générales.

Mais comment passer des observations singulières et répétées à l'affirmation générale qui permet de parler de « loi de la nature » ? Même si Bernardin de Saint-Pierre donne au terme de « loi » un sens assez éloigné de celui de la science moderne, comme on va le voir, le problème de l'induction ne s'en pose pas moins. D'autant que, dans son opposition aux mauvais scientifiques, Bernardin de Saint-Pierre leur fait précisément le reproche de mal généraliser. Pour ne pas tomber dans les mêmes travers, il importe d'avoir un principe pour guide. Ce sera la finalité générale à l'œuvre dans la nature, qu'une Providence soucieuse du bonheur de l'homme traverse de part en part. Le début de l'Étude XI en énonçait ainsi l'idée directrice : « Nous ferons […] l'application des lois que nous avons établies précédemment, et nous en entreverrons une multitude d'autres également dignes de nos recherches et de notre admiration. Lecteur, ne soyez point étonné de leur nombre ni de leur étendue ; pénétrez-vous bien de cette vérité : DIEU N'A RIEN FAIT EN VAIN. Un savant, avec sa méthode, se trouve arrêté dans la nature à chaque pas ; un ignorant, avec cette clef, peut en ouvrir toutes les portes. » (II, 365)

C'est avec ce principe de déchiffrement du réel, l'interprétation de la nature comme lecture des intentions de bienveillance de son auteur, que tout prend sens. C'est lui qui a servi à énoncer les lois générales de la nature développées dans l'importante Étude X : l'ordre, l'harmonie, la consonance, la progression, les contrastes, les concerts… mais surtout, au premier chef, la convenance. On voit par le simple énoncé de leur nom que toutes ces lois engagent une esthétisation de l'interprétation de la nature, et visent à énoncer une grammaire du monde sensible plutôt que les mécanismes de sa production. Mais surtout, toutes insistent sur la mise en rapport des éléments de la nature les uns avec les autres. Ils ne prennent sens que rapprochés

les uns des autres, et lus ensemble, comme les lettres qui composent un mot.

Le rapport de convenance entre les êtres est la première perception de notre raison, le premier sentiment que nous cherchons à satisfaire en examinant la nature. Or, ces convenances de la nature sont essentiellement pour l'homme, au sens où lui seul leur est sensible. C'est pourquoi les fleurs les plus parfumées, qui sont évoquées juste avant l'extrait étudié ici (c'est en ce sens qu'il faut entendre le mot « bouquet » au milieu du premier paragraphe), sont toutes à portée de la main de l'homme. Car l'homme étant le seul animal sensible à leur parfum, il serait absurde qu'elles lui soient inaccessibles. De même, c'est dans tous ses aspects sensibles que la nature est faite pour l'homme. Ce qui est vrai pour l'odeur, l'est aussi pour la couleur (de belles pages sont ainsi consacrées aux couleurs des oiseaux dans l'Étude X[1]) ou même pour la grandeur. Ainsi les arbres fruitiers sont faciles à escalader parce que leur rapport à nos besoins est tel qu'ils doivent l'être : « Il n'y a pas une seule plante sur la terre qui n'ait quelques rapports avec les besoins de l'homme. » (III, 63)

Cette finalité n'est pas d'ailleurs seulement anthropocentrée : dans la nature, tout convient, même si l'homme seul perçoit ces convenances (c'est pourquoi toutes sont finalement aussi pour lui). Ainsi les graminées conviennent aux quadrupèdes et les

1. « C'est par une suite de ces convenances avec l'homme, que la nature a donné aux oiseaux qui vivent loin de lui, des cris aigus, rauques et perçants, mais qui sont aussi propres que leurs couleurs tranchantes à les faire apercevoir de loin au milieu de leurs sites sauvages. Elle a donné au contraire, des sons doux et des voix harmonieuses aux petits oiseaux qui habitent nos bosquets et qui s'établissent dans nos habitations, afin qu'ils en augmentassent les agréments, autant par la beauté de leur ramage, que par celle de leur coloris. Nous le répétons, afin de confirmer la vérité des principes d'harmonie que nous posons ; c'est que la nature a établi un ordre de beauté si réel dans le plumage et le chant des oiseaux, qu'elle n'en a revêtu que les oiseaux dont la vie était en quelque sorte innocente par rapport à l'homme, comme ceux qui sont granivores, ou qui vivent d'insectes ; et elle l'a refusé aux oiseaux de proie et à la plupart de ceux de marine, qui ont, pour l'ordinaire, des couleurs terreuses et des cris désagréables. » (II, 248-249)

arbres aux oiseaux[1]. La question de la dureté des fruits est un bon exemple de cette convenance universelle. Bernardin de Saint-Pierre a longuement expliqué précédemment dans l'Étude XI de quelle façon la nature a pris soin de protéger la semence de chaque plante selon son milieu ou sa destination. Rien dans la nature n'est sans signification. Les coquilles dures des noix servent à protéger les fruits de leurs chutes, mais surtout rendent possible le transport des graines des arbres plantés au bord de l'eau. Ainsi les noix de coco peuvent-elles être transportées d'une île à une autre. Toutes les parties des plantes ont leur finalité. Ce qui nous empêche souvent de le voir est que nous n'étudions pas les rapports des éléments de la nature les uns avec les autres. On comprendrait mieux les plantes si l'on observait à quel usage elles servent aux animaux[2].

Ainsi, comme le soutenait déjà Leibniz dans le *Discours de Métaphysique*, la nature nous donne à connaître les fins plus facilement que les causes. Elle se déchiffre en étudiant les liens de convenance entre chaque être et ceux avec lesquels il est le plus particulièrement en rapport, sous tous les rapports qui nous sont perceptibles : la taille, la couleur et l'odeur, comme on l'a dit, mais

1. « Si nous jetons un coup d'œil sur les rapports des graminées aux quadrupèdes, nous trouverons que malgré leur contraste apparent, il y a entre eux une multitude de convenances réelles. Le peu d'élévation des graminées les met à la portée des mâchoires des quadrupèdes, dont la tête est dans une situation horizontale, et souvent inclinée vers la terre. Leurs gerbes déliées semblent faites pour être saisies par des lèvres larges et charnues ; leurs tendres tiges, facilement tranchées par des dents incisives ; leurs semences farineuses, aisément broyées par des dents molaires. D'ailleurs, leurs touffes épaisses, et élastiques sans être ligneuses, présentent de molles litières à des corps pesants. Si au contraire nous examinons les convenances qu'il y a entre les arbres et les oiseaux, nous verrons que les branches des arbres sont facilement embrassées par les pieds à quatre doigts de la plupart des volatiles, que la nature a disposés de façon qu'il y en a trois en avant et un en arrière, afin qu'ils pussent les saisir comme avec des mains. » (III, 6-7)

2. « Si on étudiait les rapports que les plantes ont avec les animaux, on y reconnaîtrait l'usage de beaucoup de parties, que l'on regarde souvent comme des productions du caprice et du désordre de la nature. Ces rapports sont si étendus, qu'on peut dire qu'il n'y a pas un duvet de plante, un entrelacement de buisson, une cavité, une couleur de feuille, une épine, qui n'ait son utilité. » (III, 18)

aussi la forme et la grosseur. De ce point de vue, il n'est pas étonnant que Bernardin de Saint-Pierre cherche à repérer, dans cette analogie filée que Flaubert a rendue moins drôle en n'en prélevant qu'un extrait – extrait qu'il a dû alors déformer pour lui redonner son potentiel hilarant –, un rapport de convenance entre la taille des fruits et les hommes qui les consomment. Si convenance il y a, elle doit en effet se lire de façon privilégiée dans le fruit, qui est le but final de la plante. « Le fruit est le caractère principal de la plante. On en peut juger d'abord par les soins que la nature prend pour le former et pour le conserver. Il est le dernier terme de ses productions. » (II, 440) Or les plantes elles-mêmes sont finalement, comme toute la nature et plus particulièrement celles dont nous consommons les production, en vue de l'homme. Aussi les observations multipliées nous montrent-elles que la cerise est conformée pour la bouche, la pomme pour la main, le melon pour la famille, et le jacq, fruit du jaquier[1] pour le voisinage. Les fruits « destinés à nourrir l'homme » (comme il est précisé tout de suite après cet extrait) sont à proportion avec lui.

Bernardin de Saint-Pierre a conscience de la difficulté et du risque de ridicule de ses assertions. Il reconnaît que cette manière d'étudier la nature est « méprisée aujourd'hui de la plupart des naturalistes » (III, 42). Mais il ne se soucie pas de faire science au sens moderne du terme, ni d'être compté au nombre de ces savants qu'il a tant décrié (du moins, il affirme ne pas s'en soucier). Il veut avant tout célébrer la nature et la Providence qui se laisse déchiffrer à travers elle. « Si nous jetons un simple coup d'œil sur les plantes, nous verrons qu'elles ont des relations avec les éléments qui les font croître, qu'elles en ont entre elles lorsqu'elles se groupent les unes avec les autres, qu'elles en ont avec les animaux qui s'en nourrissent, et enfin avec l'homme qui est le centre de tous les ouvrages de la création. » (II, 364) L'ironie

1. Littré écrit « jaque » pour désigner le fruit du *jaquier* : « Terme de botanique. Genre de plantes de la famille des urticées artocarpées. Les deux espèces artocarpus incisa et integrifolia sont connues sous le nom d'arbres à pain. Le fruit du jaquier n'a pas de noyau ; on le mange cuit, et la chair en est d'un goût comparé à celui de la pomme de terre ou de la châtaigne, dont elle a la consistance. »

de Flaubert (qu'il convient de lier, aussi bien, à son refus du romantisme et de ce qui l'alimente – on sait quel profit Lamartine et Chateaubriand ont tiré de la lecture de Bernardin de Saint-Pierre) ne va sans doute pas sans nostalgie envers une œuvre qui, dans une sorte d'innocence de la littérature, a décrit avec constance et obstination un monde à notre mesure.

BOSSUET,
SERMON SUR LA MORT

Par Michèle Rosellini
ENS Lettres & Sciences humaines, Lyon

Qu'est-ce donc que ma substance, ô grand Dieu ? J'entre dans la vie pour en sortir bientôt ; je viens me montrer comme les autres ; après, il faudra disparaître. Tout nous appelle à la mort : la nature, presque envieuse du bien qu'elle nous a fait, nous déclare souvent et nous fait signifier qu'elle ne peut pas nous laisser longtemps ce peu de matière qu'elle nous prête, qui ne doit pas demeurer dans les mêmes mains, et qui doit éternellement être dans le commerce : elle en a besoin pour d'autres formes, elle la redemande pour d'autres ouvrages.
Cette recrue continuelle du genre humain, je veux dire les enfants qui naissent, à mesure qu'ils croissent et qu'ils s'avancent, semblent nous pousser de l'épaule et nous dire : Retirez-vous, c'est maintenant notre tour. Ainsi, comme nous en voyons passer d'autres devant nous, d'autres nous verrons passer, qui doivent à leurs successeurs le même spectacle. Ô Dieu ! encore une fois, qu'est-ce que de nous ? Si je jette la vue devant moi, quel espace infini où je ne suis pas ! si je la retourne en arrière, quelle suite effroyable où je ne suis plus ! et que j'occupe peu de place dans cet abîme effroyable du temps ! Je ne suis rien : un si petit intervalle n'est pas capable de me distinguer du néant ; on ne m'a envoyé que pour faire nombre ; encore n'avait-on que faire de moi, et la pièce n'en aurait pas été moins jouée, quand je serais demeuré derrière le théâtre.

Bossuet, Sermons. *« Le Carême du Louvre », édition de Constance Cagnat-Deboeuf, Gallimard, Folio, 2001, p. 151-152.*

Une étrange rencontre : Bossuet lecteur de Lucrèce dans le *Sermon sur la mort*

Ce mercredi 22 mars 1662, Bossuet entame devant la cour le neuvième sermon du Carême. A mi-chemin de la station, se profile l'échec de la mission de « conversion » pour laquelle sans doute l'a mandaté la Compagnie du Saint-Sacrement : le jeune roi déserte la chapelle du Louvre, et avec lui une partie au moins de ceux qui forment la jeune cour, amateurs de ballets, de fêtes et de théâtre, et peu disposés à s'entendre reprocher ces plaisirs. Or le calendrier chrétien a ses impératifs, le temps de la communion pascale approche et l'urgence d'une vraie pénitence se fait pressante. Choisissant le thème de la mort, le prédicateur répugne pourtant à mobiliser la terreur, à orchestrer les danses macabres et à faire rougeoyer les flammes de l'enfer. Il est conscient de la dignité de sa mission, fidèle au choix d'une éloquence qui « parle au cœur » sans céder à l'outrance baroque : aussi s'en tient-il à l'instruction chrétienne, à la rigueur théologique. Le *tombeau* qu'il s'est permis *en ce jour* d'ouvrir *devant la cour* avec mille précautions oratoires n'a laissé paraître aucun objet d'horreur. Il ne contenait qu'une leçon : la mort n'est rien, seule compte la vie éternelle. Mais la leçon, dans son orthodoxie un peu sèche, semble ne pas suffire à toucher l'auditoire. C'est alors que le *je* du prédicateur entre en scène : *Qu'est-ce donc que* ma *substance* ?

Certes, il ne faut pas s'y laisser tromper : la première personne, dans un tel cadre, ne renvoie pas à un sujet singulier, et le contenu qui s'énonce sous l'égide du *je* relève de l'universel. Cette première personne, cependant, inaugure un régime de la parole en rupture avec le discours d'instruction et d'avertissement : celui de l'expérience. Car il s'agit bien, comme nous allons le voir, de faire du discours de prédication une expérience pour l'auditoire.

Bossuet est alors engagé dans le premier volet d'une démonstration en diptyque : sous l'éclairage de la mort, l'homme apprend à connaître sa double nature ; il découvre qu'il est *méprisable en tant qu'il passe* et *infiniment estimable en tant qu'il aboutit à l'éternité*. Cette bassesse de l'être mortel, le prédicateur l'a fermement établie en faisant parler David, à travers la traduction

du septième verset du *Psaume* 39 *: et voici que vous avez fait mes jours mesurables, et ma substance n'est rien devant vous*. Et il a dramatisé le constat en citant Tertullien, *De la résurrection de la chair* : *même le nom de cadavre ne lui demeure pas longtemps : il deviendra […] un je ne sais quoi qui n'a plus de nom dans aucune langue*. Que reste-t-il donc à ajouter ? Pourquoi cette relance d'une question désormais réglée : *Qu'est-ce donc que ma substance, ô grand Dieu* ?

L'interrogation relance bien l'enquête sur l'être de l'homme, mais elle en déplace le terrain. Elle arrache en effet la notion de *substance* au contexte scolastique dans lequel elle était d'abord apparue (*l'accident ne peut pas être plus noble que la substance*), pour la prendre dans son sens littéral : la *sub-stance*, c'est ce qui sous-tient (*sub-stare*), offre une stabilité première, inébranlable. Ainsi entendu, le mot résonne comme un déni scandaleux de l'expérience : quelle stabilité prétend-on trouver en l'homme ? Bossuet s'empare du scandale et le met en scène par un récit. Récit éclair de la vie humaine, minimal, réduit à ses trois moments essentiels : un début, un milieu, une fin : *J'entre dans la vie pour en sortir bientôt ; je viens me montrer comme les autres ; après, il faudra disparaître*. Le présent de narration et la parataxe -qui distribue les séquences selon une cadence mineure (11/9/(2)7) mimétique de l'escamotage final- produit un effet d'évidence qui fait oublier le *topos*. Pourtant sa formulation même est importée : Bossuet la tire d'un de ses tout premiers textes, la *Méditation sur la brièveté de la vie*, écrit alors qu'il venait d'être nommé sous-diacre de Langres. Texte de jeune homme au seuil d'un engagement décisif, son titre même témoignait de l'imbrication encore étroite de la spiritualité et de la culture scolaire : le terme de *méditation* signalait l'ancrage dans la tradition chrétienne, tandis que *la brièveté de la vie* renvoyait à la topique moraliste antique, en reprenant l'intitulé du plus fameux des traités de Sénèque, le *De brevitate vitae* :

> *J'entre dans la vie avec la loi d'en sortir, je viens faire mon personnage, je viens me montrer comme les autres ; après, il faudra disparaître. J'en vois passer devant moi, d'autres me verront passer ; ceux-là mêmes donneront à leurs successeurs le même spectacle ; et tous enfin se viendront confondre dans le néant.*
> *Ma vie est de quatre-vingts ans tout au plus ; prenons-en cent : qu'il y a eu du temps où je n'étais pas ! qu'il y en a où je ne serai point ! et que j'occupe peu de place dans ce grand abîme de temps ! Je ne suis rien ; ce petit intervalle n'est pas capable de me*

> *distinguer du néant où il faut que j'aille. Je ne suis venu que pour faire nombre, encore n'avait-on que faire de moi ; et la comédie ne se serait pas moins bien jouée, quand je serais demeuré derrière le théâtre.*

Ce texte de 1648 est riche d'instruction pour notre sermon. On y constate notamment que le *topos* du *theatrum mundi* était introduit d'emblée (*je viens faire* mon personnage) et développé méthodiquement, selon le modèle rhétorique de l'amplification. Tout au contraire, dans le sermon de 1662, Bossuet se garde bien d'annoncer le motif, mais en prépare secrètement l'apparition, qui ne se produit qu'à la toute fin de la période avec le mot *théâtre*. La rhétorique est ainsi tenue en lisière, ou du moins ménagée d'une manière plus subtile, qui permet au prédicateur de bénéficier à la fois de l'évidence du lieu commun et de la surprise de sa mise en scène. On observe aussi que le texte source a été découpé en deux séquences dans le sermon. Or ce qui s'intercale entre les deux, c'est la récriture d'un passage de Lucrèce :

> *[…] maintenant quitte tous ces biens qui ne sont plus de ton âge, et, sans regret, allons, cède la place à d'autres : il le faut.*
> *Juste à mon sens serait ce plaidoyer, justes seraient ces blâmes et ces reproches. Toujours en effet la vieillesse cède la place au jeune âge qui l'expulse et les choses se renouvellent les unes au dépens des autres suivant un ordre nécessaire. Personne ne descend dans le gouffre ténébreux du Tartare ; il faut des matériaux [materies] pour que croissent les générations nouvelles [postera saecla] ; celles-ci à leur tour, après avoir achevé leur vie, iront toutes te rejoindre. Toutes celles qui t'ont précédé ont déjà succombé ; de même succomberont celles qui viendront après toi. Ainsi jamais les êtres ne cesseront de naître les uns des autres, et la vie n'est la propriété de personne, mais l'usufruit de tous [vitaque mancipio nulli datur, omnibus usu]. Regarde maintenant en arrière ; et vois quel néant fut pour nous cette vieille période de l'éternité qui a précédé notre naissance. Voilà donc le miroir où la nature nous présente ce que nous réserve l'avenir après la mort. Y voit-on apparaître quelque image horrible, quelque sujet de deuil ? N'est-ce pas un état plus paisible que n'importe quel sommeil ?*[1]

Surprenante référence pour un prédicateur chrétien que le poète épicurien, emblème de la pensée matérialiste au XVII^e^ siècle – que Molière, après d'autres, s'est appliqué à traduire ! D'autant que ce qui est en jeu dans ce passage du *De rerum natura* est le cœur

1. *De rerum natura*, L. III, v. 962-975 ; trad. A. Ernout, Les Belles Lettres, 1975 (4^e^ tirage).

même du système matérialiste d'Epicure : si la Nature prend la parole au livre III, c'est pour affirmer le principe matériel de l'existence de tous les êtres, et ses corollaires, l'autonomie et l'éternité de la matière. Or, dans son réemploi, Bossuet n'atténue en rien le contenu du message : il n'intervient que sur la forme, dans le souci, semble-t-il encore, d'éloigner la rhétorique. Effaçant l'aspect formel de la prosopopée (*la nature* est sujet grammatical, mais c'est un nom commun), il n'en retient que les verbes déclaratifs. Toutefois la locution verbale *nous fait signifier*, qui redouble le verbe simple *nous déclare*, relie implicitement la représentation figurée à l'expérience vécue : quels peuvent être, en effet, ces *signes* par lesquels la nature rappelle aux hommes ses exigences, sinon ceux du vieillissement, qui s'imposent à chacun dans l'intimité de son corps ? Ainsi s'éclaire la phrase de transition : *tout nous appelle à la mort*. Il s'agit, bien sûr, dans le passage du *je* au *nous*, d'inclure le sujet expérimental dans une collectivité qui désigne théoriquement la communauté humaine, et pratiquement -dans l'ici et maintenant de l'énonciation- le groupe des auditeurs.

Mais il s'agit aussi de rappeler à chacun d'eux sa connaissance intime du travail de la mort. Dès lors, la personnification de la nature n'est plus conventionnelle : elle est pathétique. Nul besoin de forcer les effets. Quelques éléments suffisent : l'épithète d'*envieuse*, le verbe *prêter*, dont le sémantisme se trouve renforcé par le lexique de la circulation monétaire (*demeurer dans les mêmes mains*, *être dans le commerce*), composent un personnage d'usurière, dont les âpres exigences pèsent sur la condition humaine. Bossuet transpose ici en termes économiques la métaphore juridique de Lucrèce (*la vie n'est la propriété de personne, mais l'usufruit de tous*). Mais quelle qu'en soit la coloration sémantique, la transposition métaphorique sert le même but : il s'agit de réduire la vie à sa composante matérielle. De ce point de vue l'homme n'est pas le mieux loti des vivants : c'est ce qu'exprime crûment l'expression *ce peu de matière*, qui vient corriger la formulation topique du don de la vie (*ce bien qu'elle nous a fait*). Et la chute, qui fait entendre non seulement la teneur des exigences de la nature mais jusqu'à la forme répétitive dans laquelle elles s'énoncent (*elle en a besoin pour d'autres formes, elle la redemande pour d'autres ouvrages*), achève de ruiner le sentiment de la valeur singulière de l'homme : sa *substance*, que la

noblesse du vocable semblait parer d'une dignité particulière, s'est révélée n'être que *matière*, et comme telle elle n'a de valeur, dans la logique aristotélicienne, que par sa *forme*. L'individu humain n'est qu'une possibilité parmi d'autres ; sa singularité est engloutie dans l'anonymat des *autres formes* et des *autres ouvrages*.

On saisit l'intérêt de l'emprunt : le prédicateur sait reconnaître l'efficacité argumentative d'une philosophie attachée à détruire les illusions dont se bercent les humains. Que ces illusions, dans l'optique épicurienne, englobent la croyance religieuse ne semble pas le gêner. Par quel retournement dialectique fait-il servir à l'apologétique chrétienne la force corrosive de l'analyse matérialiste ? C'est ce que nous fait percevoir la lecture du paragraphe suivant.

Ce paragraphe poursuit en effet l'exploitation de la veine lucrétienne. Bossuet reprend sous la forme du constat (*toujours en effet la vieillesse cède la place au jeune âge qui l'expulse*) l'injonction que formulait la Nature au vieillard trop obstiné à vivre : *allons, cède la place à d'autres*. Mais il développe l'idée de l'implacable succession des générations en une véritable scène, où les auditeurs se trouvent impliqués. Ici encore la construction s'opère graduellement dans le mouvement même de la phrase. Après une première formulation métaphorique (*cette recrue continuelle du genre humain*), qui réfère assez pompeusement le phénomène du renouvellement des générations à la pratique militaire du recrutement, le prédicateur intervient familièrement pour la corriger par sa traduction triviale (*je veux dire les enfants qui naissent*). S'impose alors, au plus près de l'expérience commune, une scène en mouvement, commandée par la polysémie du verbe *s'avancent* qui permet de figurer le progrès (physique et social) des générations montantes par la progression d'une colonne en marche.

Dans cette représentation du cours de la vie humaine, l'auditeur est conduit, par le *nous* qui le solidarise à l'orateur, à partager la place de l'exclu. Le geste d'exclusion a beau être modalisée (semblent *nous pousser de l'épaule*), son agressivité est confirmée par le discours direct qui donne la parole aux jeunes impatients et met l'auditoire dans la position du destinataire.

Bossuet ne laisse d'ailleurs à ses auditeurs aucune possibilité de se rassurer sur leur jeunesse, car il prend soin de réitérer la scène du point de vue inverse : ceux qui voient *passer* – c'est-à-dire disparaître – les *autres devant eux*, seront vus à leur tour dans la même posture (*d'autres nous verrons passer*), et cela dans un infini mouvement de substitution, comme le laisse entendre la chute finale : *qui doivent à leurs successeurs le même spectacle*. Le terme de *spectacle* opère alors la jonction du passage avec son hypotexte de 1648 : mais il s'est émancipé du *topos* et se charge dans ce contexte d'une ironie amère. Le prédicateur en souligne la valeur affective par une plainte exclamative (*Ô Dieu !*) qui n'appartient à aucun texte source, mais assure la scansion pathétique du discours : l'interrogation (*qu'est ce que de nous ?*) est en effet la reformulation (*encore une fois*) familière et apitoyée de l'enquête initiale : *ô hommes, venez apprendre ce que c'est que l'homme*.

Ainsi formulée, la question n'appelle pas de réponse : elle la contient. La suite confirme donc le néant de la vie humaine. Bossuet a suffisamment dramatisé la situation d'énonciation pour n'avoir qu'à reprendre littéralement le texte de 1648. Mais, ce faisant, il continue à suivre la démonstration de Lucrèce, et c'est par rapport au texte du *De rerum natura* -qui sans doute fournissait déjà sa matière secrète à la méditation du jeune sous-diacre- qu'il faut lire ici le sermon. La démonstration du néant ne porte pas sur les mêmes objets pour Bossuet et pour Lucrèce. Pour Bossuet, c'est la vie terrestre qui est ce néant dont on doit se détacher pour posséder le vrai bien de l'éternité. Pour Lucrèce, le néant était au contraire cette *éternité* à laquelle nous ne participons pas, dont nous devons nous désintéresser pour habiter plus pleinement le seul temps qui nous appartienne.

Dans cette perspective, il invitait son lecteur à regarder *devant* lui la succession des générations futures comme un réemploi indéfini de la matière vivante et à dissiper par ce moyen la fantasmagorie de l'au-delà (*personne ne descend dans le gouffre du Tartare*). Quant au regard *derrière* soi, il devait lui permettre d'envisager sans crainte l'étendue de temps où il n'avait pas été, comme un *miroir* de celui où il ne serait plus. La conclusion s'imposait : nulle *image horrible* n'apparaît dans le *miroir* que *la nature nous présente* de *l'avenir après la mort*. Bien évidemment, une telle

démonstration ne peut être intégrée à la perspective chrétienne sans quelque aménagement. Bossuet reprend donc le schéma de l'observation au-delà et en deçà du présent, mais loin de l'employer à apaiser la terreur, il s'y appuie pour l'aiguiser. Comment ? D'abord en juxtaposant les deux perspectives (*en avant* et *en arrière*) : il met ainsi l'accent sur la ténuité de l'espace qu'occupe l'observateur. Mais surtout en déplaçant subrepticement l'objet de la vision *en arrière* : ce n'est pas, comme chez Lucrèce, le temps d'avant la naissance, symétrique, dans sa vacuité imaginaire, du temps d'après la mort, mais le temps passé depuis la naissance, et irrémédiablement perdu, jusque dans la représentation que le sujet s'en fait, puisqu'il n'y a pas laissé de trace (*où je ne suis plus*). Cette étendue est mesurable -c'est une *suite* et non un *espace infini*-, mais elle prouve la labilité de ce qu'on a cru pouvoir nommer *substance* ; elle inspire donc l'effroi et non l'apaisement : *quelle suite effroyable !* La terreur revient au cœur même de l'expérience que Lucrèce pensait propice à son élimination.

Mais si Bossuet déploie l'immensité temporelle qui entoure la vie individuelle comme un *abîme effroyable*, son but ultime n'est pas de raviver la crainte de la mort chez ses auditeurs. Ce qu'il entend produire, c'est le dégoût du temps terrestre dans lequel est engagé le corps, et l'aspiration à l'étendue infinie offerte à la vie de l'âme, qui peut seule se nommer *éternité*. *Je ne suis rien* est la conclusion logique que le prédicateur tire du détournement du texte de Lucrèce. La considération du temps dans son infinitude a servi à annuler le temps limité de l'existence humaine. Le constat en est énoncé plus abruptement encore que dans la méditation première : *un si petit intervalle n'est pas capable de me distinguer du néant* : le *néant* n'est plus une perspective (*où il faut que j'aille*), il est un absolu qui assiège l'être mesurable. Dans cet arasement de la différence essentielle -entre être et n'être pas- disparaît l'autre différence : celle de l'individualité. Ainsi peut s'affirmer la référence au théâtre du monde, dans un dernier assaut contre l'orgueil humain. Par l'intermédiaire du *je* expérimental il s'agit de détruire chez l'auditeur l'illusion de son autonomie (*on m'a envoyé*), de sa singularité (*faire nombre*) et jusqu'à sa croyance en une destinée terrestre : le *on* qui commande toutes les propositions est la version anonyme et dégradée de l'instance qui plus haut se nommait *nature*.

S'agissant de la vie mortelle, Bossuet peut accepter d'abandonner son gouvernement à des forces obscures et mal identifiées qui n'ont rien à voir avec Dieu. Puisque son but est de ravaler l'amour-propre de celui qui se pense comme individu unique, rien n'est plus efficace que de le représenter manipulé par un organisateur anonyme et indifférent. La cible est la singularité subjective : c'est elle que désigne le pronom *moi*, mis en position d'objet d'un verbe négatif et négateur : *encore n'avait-on que faire de moi*. Le motif du *theatrum mundi* sert à parachever la négation sous la forme d'une hypothèse : à supposer que celui qui se pense comme sujet absolu (et que représente le *je*) ne soit pas venu au monde, qu'il soit demeuré dans les coulisses de la création, le cours des choses n'en aurait pas été changé. La reformulation de 1662 : *la pièce n'en aurait pas été moins jouée*, en effaçant la modalisation initiale (moins bien *jouée*), radicalise encore le constat : ce n'est pas le talent qui est mis en cause dans sa singularité essentielle : c'est l'être même. C'est donc une chute particulièrement violente que la circonstantielle postoposée (*quand je serais demeuré derrière le théâtre*) impose à des auditeurs qui se perçoivent comme les acteurs les plus importants sur le théâtre du monde.

L'enjeu du réemploi par Bossuet d'un texte matérialiste semble maintenant plus clair. Quand il s'adresse aux chrétiens tièdes de la cour pour les presser de se convertir à la véritable foi, il sait qu'il ne s'avance pas sur un terrain vierge de toute influence. Il y a, dans la culture contemporaine, une autre voie que la conversion chrétienne pour échapper à la crainte de la mort : c'est l'adhésion raisonnable à un épicurisme renouvelé, qui invite à jouir en paix d'une existence délivrée de la transcendance divine et de la culpabilité. Dans la France des années 1660, et tout particulièrement dans l'entourage du jeune Louis XIV, cette option pouvait prendre la forme de l'athéisme provocateur ou d'un déisme feutré, voire d'une pratique catholique de façade. Bossuet ne se leurre pas quand il redoute les progrès du libertinage dans les esprits. Aussi mène-t-il sa contre-attaque de la manière la plus stratégique qui soit, en investissant les arguments de l'ennemi pour en déplacer l'impact. C'est mettre en pratique le principe proclamé au début du *Sermon sur la Providence* : *bâtir les forteresses de Juda des débris et des ruines de celles de Samarie*.

Cet emprunt est donc un hommage. Le prédicateur s'empare de la puissance émotionnelle de l'argumentaire épicurien en feignant d'ignorer sa visée originelle : la conversion à la vie philosophique (*conversio ad philosophiam*). Mais c'est aussi un détournement : l'enjeu de la conversion est pour lui exactement inverse. Lucrèce veut amener son disciple à conclure que la mort n'est rien en regard de la vie, qui est le seul bien dont disposent les humains et dont ils doivent se saisir pleinement. Bossuet veut conduire son auditoire à la conviction que la vie n'est rien en regard de la mort, qui ouvre sur l'éternité. Ainsi, en s'appropriant les motifs de la culture de l'autre, il pratique la prédication comme un piège. Il s'agit de l'obliger à concevoir par lui-même ce qu'il est si difficile de lui faire entendre.

NICOLAS BOUVIER, *L'USAGE DU MONDE* [1]

Par Guillaume BRIDET
Université Paris 13/CENEL

Nicolas Bouvier contre les charognards de l'écriture

Accompagné de son ami Thierry Vernet, Nicolas Bouvier quitte Genève en juin 1953 à bord d'une petite Fiat Topolino pour une traversée du continent eurasiatique qui le conduit jusqu'en Inde et dont il fait le récit dans *L'Usage du monde* paru en 1963. Le voyage des deux jeunes hommes a une évidente dimension initiatique, mais les kilomètres parcourus ne conduisent vers aucune révélation. Simplement Thierry peint et, pour Nicolas, il n'est pas de voyage sans mise en forme par l'écriture, pas non plus d'écriture sans formation par le voyage. Dans la ville de Quetta au Pakistan, un drame survient cependant qui menace ce bel équilibre. Alors qu'ils se sont absentés de leur chambre, le boy du *Lourde's Hotel* – au nom ici bien ironique, au moins apparemment – jette par inadvertance l'enveloppe contenant le journal de voyage que rédigeait Nicolas. Vomir toute la journée, fumer pendant la nuit, lire Proust pour retrouver le temps perdu : rien n'y fait. Après de vaines recherches, les deux amis décident d'attendre un nouveau passage du camion de voirie et de le suivre jusqu'à la décharge municipale.

1. Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde* [1963], Dessins de Thierry Vernet, Paris, Éditions Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 1992, p. 285.

Loin de la révolte ou de la plainte qu'on aurait pu attendre dans le récit d'un tel épisode, l'épique chasse au trésor sur des monceaux de déchets s'accompagne de notations burlesques. Pour l'écrivain comme pour l'amoureux des lettres, la dérision ne réside pas seulement dans une quête dont on pressent qu'elle ne permettra pas de retrouver la première ébauche d'une œuvre à venir ; elle réside bien davantage dans le contraste entre l'élaboration formelle que suppose tout travail d'écriture et l'absence de forme à laquelle se trouve réduit le tas d'ordures – entre la sublimation d'un travail de l'esprit et la décomposition naturelle des matières. La perte du journal est ainsi redoublée par la menace d'une description impossible du lieu même de sa disparition que la parodie tente seule de conjurer. Si l'amalgame immonde menace d'annuler la créativité humaine et, par le biais d'une représentation de la décharge comme lieu d'une décomposition quasi stercoraire, la renvoie cruellement à son origine physiologique et pulsionnelle, un autre processus est aussi à l'œuvre, social celui-là, qui met en rapport l'écrivain voyageur originaire de Suisse et les habitants misérables des pays traversés. Le récit de la recherche dans la décharge de Quetta se clôt en effet sur une révélation ironique – où il apparaît que la main à plume n'a pas à craindre l'œuvre destructrice de la nature et trouve son salut dans un échange de bons procédés avec les mains de l'homme en quête d'une incertaine subsistance.

> *Seul l'innommable et l'informe étaient parvenus jusqu'ici, réduits, après l'ultime nettoyage des vautours, à une pâtée cendreuse, acide et morte, pleine d'arêtes traîtresses sur lesquelles la pelle butait. Torse nu, un bâillon sur la bouche, le nez sur les culots d'ampoules, les écorces de melon curées jusqu'à la fibre, les morceaux de journal rougis de bétel et les tampons menstruels à demi calcinés, nous retenions notre souffle et cherchions une piste. On retrouvait dans ces détritus comme une image affaiblie de la structure de la ville. La pauvreté ne produit pas les mêmes déchets que l'aisance ; chaque niveau a son fumier, et de légers indices témoignaient jusqu'ici de ces inégalités transitoires. A chaque pelletée nous changions de quartier ; après les billets roses du cinéma Kristal, de vieux morceaux de films entremêlés de crevettes signalèrent la boutique de Tellier et le Saki Bar. Quelques mètres plus loin, Thierry explorait le filon plus cossu du Club Chiltan – journaux étrangers, enveloppes avion, paquets de « Camel » rongés par la fermentation – et sondait prudemment en direction de notre hôtel.*

Les deux adjectifs nominalisés qui ouvrent le texte, « l'innommable et l'informe », l'inscrivent d'emblée dans les deux

motifs de la privation et de l'écriture. Comment nommer ce qui ne peut l'être, donner forme à des objets si bien « réduits » qu'ils sont assimilés les uns aux autres dans « une pâtée cendreuse, acide et morte » ? Les rebuts de la décharge ne sont ainsi pas répertoriés au sein d'une description clairement isolée, mais, signe d'une certaine difficulté à les saisir, se trouvent narrativisés et comme dispersés dans un récit d'action à l'imparfait. De nombreuses allusions métadiscursives inscrivent en outre la littérature elle-même dans l'espace de la décharge. Les « écorces de melon » font penser aux arbres dont on tire le papier ; leurs « fibres » évoquent la même matière, ainsi bien sûr que les « journaux ». Nul tampon buvard ici, mais des « tampons menstruels » dont le sang a remplacé l'encre du journal. Il n'est pas jusqu'aux « culots d'ampoules » qui ne puissent eux-mêmes renvoyer, par un jeu à la fois homophonique et synonymique, à la vignette gravée, dite cul-de-lampe, située à la fin des chapitres dans certains ouvrages.

Le règne de l'amalgame est si bien assuré qu'il en vient à contaminer la syntaxe. Il est ainsi difficile de faire le partage entre les groupes nominaux apposés au pronom sujet « nous » désignant des parties du corps humain et ceux qui dépendent de la préposition « sur » et qui renvoient à divers déchets. Les deux hommes à la recherche du manuscrit, dont l'action se trouve rejetée en fin de phrase par deux propositions coordonnées extrêmement courtes, sont ainsi à leur tour, non seulement réduits à peu de choses, mais encore comme assimilés par métonymie aux déchets qu'ils fouillent. De la « bouche » au « cul » des « culots de lampe », mis en équivalence par le redoublement de la préposition « sur », c'est de surcroît tout le circuit de la digestion qui se trouve évoqué, analogue humain de la gigantesque entreprise de décomposition des ordures. Cette correspondance entre le dehors de la décharge et l'intérieur du corps contribue puissamment à l'effacement du journal comme fruit d'une élévation propre au travail de l'esprit.

Reste que ce début de récit ne laisse nulle place au drame et se caractérise par des registres hétérogènes transformant la quête épique en investigation burlesque. Les nobles « vautours » se livrent à un « nettoyage » paradoxal, à la fois purification de toute chair et transformation en immondices ; les « arrêtes » sont

« traîtresses », ce qui est bien excessif au vu de la modestie de l'obstacle ; les traces de « bétel » et « les tampons menstruels » évoquent la couleur rouge d'un sang que n'a pas versé le moindre combattant, en même temps qu'ils orchestrent une rencontre singulièrement dégradée entre cultures orientale et occidentale. Le peintre et l'écrivain ont laissé leur plume et leur pinceau pour, tels des éboueurs, se salir les mains et manier « la pelle » ; s'ils retiennent leur « souffle » pour ne pas succomber à la pestilence, l'expression évoque aussi les effets d'une émotion que ne justifie pas ce décor piteux ; leur recherche d'une « piste » semble pour finir les transformer en chiens de chasse.

Les phrases suivantes livrent une sociologie de la décharge marquée elle aussi, dans un tel contexte, par une distance ironique. L'énonciation quitte momentanément le récit au passé pour deux propositions de type scientifique au présent de vérité générale. « La pauvreté ne produit pas les mêmes déchets que l'aisance ; chaque niveau a son fumier ». Au chaos des ordures, le narrateur substitue en réaction l'ordre d'un cadastre dérisoire. Outre que la « structure » de la ville est déjà « affaiblie » dans la décharge et que les « inégalités » restant perceptibles ne sont que « transitoires » et constituent donc un simple retardement de l'inéluctable indifférenciation, le relevé est en effet assez sommaire, puisqu'il n'oppose que les rebuts de « la pauvreté » au « filon plus cossu » de « l'aisance ».

De part et d'autre de cette barrière sociale, on observe cependant des phénomènes différents. Du côté de « la pauvreté », se poursuit l'amalgame des différents éléments « entremêlés ». Aux déchets organiques que constituent les « crevettes » se mélangent ainsi des déchets inorganiques, papiers des « billets » de cinéma et « morceaux de films ». Les caractérisants sont eux-mêmes pour partie réversibles : ce sont « les billets » qui sont « roses », mais ce pourrait aussi bien être les « crevettes » ; si aucun adjectif ne propose de rapprochement explicite, on constate aussi une analogie entre la texture des « films » et celle de la carapace des petits crustacés ; dans le nom du *Saki Bar*, on retrouve de la même manière une partie des lettres composant le nom du cinéma *Kristal*, l'un devenant ainsi l'anagramme partiel de l'autre. Du côté de « l'aisance », semble au contraire régner une relative distinction.

Seuls sont évoqués les déchets du *Club Chiltan*, qui se trouvent ainsi séparés des autres, et jusque dans la ponctuation elle-même, qui les isole clairement entre deux longs tirets. Les trois éléments mentionnés, « journaux étrangers, enveloppes avions, paquets de "Camel" » sont de surcroît purement inorganiques, possèdent la noblesse du papier et appartiennent à l'espace culturel occidental. De quel côté de cette barrière sociale, le diariste contradictoirement éboueur et sociologue retrouvera-t-il son précieux journal ?

> *La chaleur, l'odeur meurtrière et surtout les vautours empêchaient d'être à son affaire ; sitôt qu'on s'interrompait pour souffler appuyés sur les pelles, ils trottaient vers nous, trompés par cette immobilité prometteuse, avec des cris d'une douceur écœurante jusqu'à ce qu'une motte bien dirigée les informe de leur erreur. D'autres planaient lentement au-dessus de nos têtes, projetant sur notre tranchée une ombre de la taille d'un veau que nous préférions ne pas perdre de vue. On comprenait sans peine leur impatience ; à voir ce que nous retournions, ils n'étaient pas gâtés.*

Le second mouvement du passage, centré sur le déplacement menaçant des vautours, ne développe pas une simple notation pittoresque, mais introduit un suspens dramatique marqué par un renchérissement du burlesque qui bascule dans une dimension macabre. La présence insistante de l'amalgame se fait de nouveau sentir avec les assonances en [ø] et en [u], ainsi que l'allitération de la dentale [t]. Les deux hommes ne sont plus seulement assimilés aux déchets, mais, sous le regard des vautours, sont transformés en proies mortes.

La succession narrative semble enregistrer un lien de cause à effet, comme si « l'odeur », excessivement qualifiée de « meurtrière », avait fini par les étouffer. Leur « immobilité prometteuse » motive en effet le rapprochement de charognards dont la menace paraît pressante même s'ils sont tournés en ridicule. Le verbe « trotter » employé pour désigner leur déplacement n'inspire d'abord guère d'inquiétude tant il se distingue de l'approche soudaine qu'on pourrait attendre de tels volatiles. Le narrateur lui-même montre cependant une certaine ambivalence à l'égard de leurs « cris » dont il signale, par un oxymore, qu'ils sont « d'une douceur écœurante ». C'est qu'il éprouve à l'égard des vautours une forme de compréhension dangereuse. « On comprenait sans peine leur impatience ; à voir ce

que nous retournions, ils n'étaient pas gâtés ». Le burlesque peine ici à conjurer la tentation d'un laisser-aller terminal devant une investigation vouée à l'échec et, plus encore, au spectacle de déchets qui préfigurent le destin de tout être vivant.

L'image selon laquelle les vautours projettent sur le sol « une ombre de la taille d'un veau » figure certes de manière menaçante l'objet qui apaiserait leur faim. Mais elle insiste contradictoirement sur le caractère inoffensif de charognards assimilés à de jeunes ruminants dont la lenteur est proverbiale, en même temps qu'elle fait allusion aux motifs de la perte et de l'écriture. Elle évoque en effet le vélin, cette peau de veau mort né utilisée comme support d'écriture. Le passage de « vautour » à « veau » actualise en outre par le retranchement syllabique le motif de la disparition du journal, et d'autant plus que ce dernier contenait précisément le récit d'un « tour », d'un voyage. Telle est la raison pour laquelle le mouvement de défense mis en œuvre par les deux hommes consiste très précisément à envoyer vers les vautours « une motte bien dirigée » qui « les informe de leur erreur ». A la présence de « l'innommable et de l'informe » mentionnée dès le début du passage et qui menace de réduire à néant la présence humaine et scripturale répond, par une figure dérivative, le verbe « informer », qui signifie certes « faire savoir à quelqu'un », mais qu'on peut aussi entendre étymologiquement au sens de « donner une forme ». Et c'est bien de cela qu'il s'agit : détacher une « motte » sur le fond indistinct de la décharge, reprendre forme soi-même pour éviter d'être assimilé aux rebuts qui en sont dépourvus, donner forme à un nouveau récit pour annuler la perte du journal.

> *Au milieu de l'après-midi, Thierry poussa un hurlement et tous les charognards s'envolèrent à la fois. Il brandissait l'enveloppe, souillée, bouillante, mais vide. En une heure de travail frénétique on retrouva encore quatre fragments déchirés de la première page, puis les pelles entamèrent un agrégat noir et misérable. On s'éloignait du Lourde's Hotel. Inutile de chercher plus loin ; cinquante grandes feuilles d'un papier solide représentaient un capital qui n'avait pas sa place ici.*

Après ce suspens dramatique, le dernier mouvement du passage livre l'issue de la recherche et opère deux renversements. Les verbes à l'imparfait laissent la place à des verbes au passé simple qui orchestrent la découverte. Aux « cris » des vautours,

marqués par l'animalité, répond le « hurlement » à peine humain de Thierry qui trouve enfin « l'enveloppe » protégeant le journal. Les deux jeunes hommes, déjà assimilés à des chiens de chasse, sont-ils finalement devenus eux-mêmes des vautours ? Le détour par la description des charognards et de la menace qu'ils font peser sur leurs proies potentielles apparaît ici *a posteriori* comme une manière préventive d'éviter cette identification malséante. A cette prédation tout juste suggérée répond cependant une prédation bien réelle. L'enveloppe, en effet, est « souillée, bouillante, mais vide ». La conjonction de coordination « mais » est dotée d'un sens argumentatif étonnant dans la mesure où la conclusion implicitement suggérée par les deux premiers adjectifs, qui reprennent le motif de la corruption présent dans l'ensemble du texte, était bel et bien cette disparition. Mais la conjonction peut aussi prendre une valeur de correction. Contrairement à ce que l'on aurait pu attendre, le manuscrit a en effet échappé au pourrissement de la décharge et sa disparition trouve une autre explication. « Inutile de chercher plus loin ; cinquante grandes feuilles d'un papier solide représentaient un capital qui n'avait pas sa place ici ». Ce n'est pas l'entropie naturelle qui a fait son œuvre, c'est la misère économique et sociale.

Si aucune précision n'est donnée quant à l'emplacement de « l'enveloppe » dans l'espace de la décharge, sa seule présence rappelle les « enveloppes avion » du *Club Chiltan* et rapproche implicitement le voyageur au long cours des habitants de Quetta vivant dans « l'aisance » ; on peut imaginer inversement que les mains qui ont dérobé le papier appartiennent à l'un des nombreux habitants vivant dans « la pauvreté » et fouillant les poubelles à la recherche d'un « capital » monnayable. Comme l'indique clairement ce dernier mot, le journal n'a pas été dérobé au nom d'un intérêt pour la chose littéraire, mais pour une valeur d'échange considérée comme supérieure à l'usage particulier qu'en avait fait le diariste. Le sort dramatique des précieuses feuilles livre ici toute l'ambiguïté de la position sociale d'un écrivain voyageur comme Nicolas Bouvier, affectant de vivre dans des conditions comparables à celles de la plupart des habitants des pays qu'il traverse sans pouvoir cependant échapper à sa condition aisée d'homme blanc. La pratique scripturale est ici renvoyée à son statut d'activité, sinon prédatrice, au moins oisive, impliquant de

posséder un minimum de capital, capital de temps libre – celui du voyage – et capital matériel – le papier – , que ne possèdent pas ceux qui sont quant à eux réduits à hanter l'espace de la décharge pour, tels de misérables vautours humains, se constituer un maigre capital de survie.

Si le passage par Quetta constitue incontestablement le pire moment de ce récit de voyage sans pour autant donner lieu à une dramatisation, c'est d'abord qu'il inspire un sentiment d'à quoi bon devant le règne universel de la mort, mais plus profondément encore qu'il est accordé à une certaine économie de la création littéraire. La décharge constitue une amplification hyperbolique du motif ancien de la vanité, en même temps qu'elle donne l'occasion à l'écrivain de payer le prix de son œuvre loin de tout exotisme facile. « Comme c'est boutiquier, ce désir de tirer parti de tout, de ne rien laisser perdre… », se reproche Nicolas Bouvier à la fin de *L'Usage du monde*. Rentré en Suisse mais loin de toute logique bancaire de capitalisation et de rendement, l'écrivain met dix ans à rédiger et à faire publier son livre. Au temps du voyage succède une perte de temps salutaire éloignant le spectre d'une identification aux charognards de la décharge – écho amplifié des quelques mois de travail irrémédiablement perdus avec la disparition du journal. L'action du fouilleur de poubelles anonyme, si elle ne constitue pas à proprement parler une ruse de l'histoire, n'en apparaît pas moins dès lors comme une prédation nécessaire rétablissant un équilibre de la perte entre le voyageur et les hommes rencontrés qui fournissent la matière de son livre. Dans le confort de son bureau, la plume à la main, les yeux fixés sur la feuille hypnotique, Nicolas peut alors, selon le mot du poète, pétrir la boue de la décharge pour la transformer en or poétique. Le miracle n'a pas lieu à Quetta – ni à Lourdes –, il a lieu à Genève (Suisse).

ANNE BRUNSWIC, *À CONTRE-OUBLI*

Par Amelle BIHOCARAIS

La soirée s'étire, tu l'écoutes mal. Mais voilà qu'il évoque une étudiante qu'il a interrogée ce matin-même dans la petite salle de chimie où se déroulent les "colles". "J'ai pensé à toi, quoique nous étions sur le premier acte".

Anne Brunswic, A Contre-Oubli, *Paris, Editions La Fontaine-aux-Loups, 2000, p. 87*

Ce bref passage issu d'une prose autobiographique contemporaine intrigue d'emblée par une syntaxe approximative (*quoique nous étions* – on attendrait le subjonctif) et une obscurité sémantique (*chimie / acte,* quel est exactement le sujet de l'interrogation ?). De ce contexte nébuleux jaillit un aveu trop limpide (*j'ai pensé à toi*) dont nous verrons qu'il pose des problèmes d'interprétation complexes. De quelle nature sont ces pensées que portent "je" à la personne désignée par "tu"? Sont-elles d'ordre professionnel comme l'indique le contexte (la salle de chimie et l'interrogation de l'étudiante) ou de nature plus intime comme le suggère la première phrase de ce récit ? Enfin la concession qui nuance l'aveu "quoique nous étions sur le premier acte" devra retenir l'attention, cette concession laissant entendre qu'entre les deux principaux protagonistes de ce récit (on considèrera provisoirement que l'étudiante du matin n'est qu'un second rôle), il y eut vraisemblablement plusieurs actes, dont l'interrogation dans la salle de chimie fut peut-être le premier. Reprenons de manière linéaire la lecture de ce fragment.

1. « La soirée s'étire, tu écoutes mal », frappe d'abord l'oreille par la presque symétrie rythmique des deux propositions qui font de l'ensemble un décasyllabe approximatif. (Il faudra se souvenir ici que l'auteure étant parisienne n'est guère sensible à la valeur rythmique des e muets). On notera également le jeu des sonorités entre *soirée* et *s'étire* (s/r), la répétition des consonnes (s/r) concourant à l'impression de longueur d'une soirée marquée du signe de l'ennui. Le choix du substantif « soirée » de préférence à « soir » est naturellement tout à fait pertinent ici. Le lien de causalité entre les deux propositions demeure sous-entendu, la parataxe (absence de lien syntaxique) permettant d'atténuer ce qui apparaît comme une évidence : c'est *parce que* la personne désignée par le pronom personnel « tu » écoute mal que « la soirée s'étire ». Ou plus exactement, l'affirmation selon laquelle « la soirée s'étire » n'exprime que le point de vue subjectif de « tu ». Ainsi, en dépit de l'apparente objectivité de la première proposition, il apparaît évident que le texte est écrit du point de vue de « tu ».

Ce qui conduit immédiatement à s'interroger sur le parti pris énonciatif. Pourquoi « tu » a-t-il pris la place du « je » attendu dans

un récit autobiographique classique tel que *Les Confessions* de J.-J. Rousseau en ont fourni le modèle pour la littérature européenne moderne ("*je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple*"). S'agit-il de l'expression d'une modestie d'inspiration chrétienne ? L'importance de « J'ai pensé à toi » dans la suite de ce fragment conduit à éliminer rapidement cette hypothèse de lecture.

En place du « je » attendu, on pourrait également attendre un « elle » dans une forme autobiographique qui prendrait davantage le masque du roman. L'emploi de « tu », à mi-chemin entre « je » et « elle » suggère un stade intermédiaire dans l'élaboration de la fiction qu'il faudra rapprocher du genre revendiqué par l'auteure à la première page de son livre « autofiction ». Un des enjeux artistiques de ce texte est sans doute d'imposer, par l'exemple, une définition de ce genre dont les frontières sont pour le moins incertaines.

A propos de l'écart entre « tu » et « elle », on se souviendra de la leçon d'Emile Benveniste qui distingue « elle » (ou « il ») fonctionnant comme pronoms personnels (prenant donc la place d'un substantif dont le nom pourrait être énoncé dans sa totalité) de « tu » (ou « je »), véritable déictique dont le référent n'est intelligible qu'en fonction du contexte précis de l'énonciation. Le choix de « tu » par l'auteure implique qu'il ne remplace pas un personnage de sexe féminin qui pourrait être la narratrice, mais qu'il n'est qu'un élément relatif dans une situation d'interlocution.

Cette première phrase, marquée comme nous l'avons vu par la subjectivité de « tu » qui imprime son point de vue au récit s'inscrit dans la thématique de l'ennui, récurrente dans la littérature moderne depuis Chateaubriand (« Levez-vous orages désirés…). La narratrice s'ennuie-t-elle à la manière romantique (René ou le Jeune Werher) ou à la manière existentientaliste (Meursault) ? A moins qu'elle s'ennuie exclusivement lorsqu'on ne lui parle pas d'elle ? C'est ce que suggère clairement la suite du texte. Dans cette hypothèse, la psychologie à l'œuvre ici serait d'inspiration plus classique (« Parlez-moi de moi, il n'y a que ça qui m'intéresse » chante Jeanne Moreau, mais l'idée est déjà largement présente dans la psychologie d'un La Bruyère, par exemple).

2. La phrase suivante avec ses deux conjonctions de subordination « qu'il » suivies d'un pronom relatif « où » est d'une structure moins nette. La rupture de rythme dans le récit marquée par « Mais voilà que… » devrait amener une phrase brève et percutante, or c'est précisément l'inverse qui apparaît. La première phrase qui évoquant une durée « qui s'étire » est brève, la suivante exprimant par opposition à la durée l'événement est au contraire étirée. Cette discordance, qui peut passer pour une maladresse, relève peut-être d'un jeu de contretemps proche à certains égards du jazz. La brièveté de l'extrait étudié ici ne permet pas de conclure.

On s'attachera donc au sens de cette phrase, au premier abord obscure. Le personnage désigné par « il » semble avoir des étudiantes qu'il « interroge ». « Etudiante » et non « élève » indique un contexte lié à l'enseignement supérieur. Les « colles » désignent dans l'argot des classes préparatoires aux grandes écoles des interrogations individuelles. L'interrogation se déroule dans « la petite salle de chimie ». L'adjectif « petit » rappelle le contexte relativement intime de la « colle » où le professeur se trouve seul avec une étudiante. Le souci de la morale publique et surtout la crainte d'accusations de harcèlement à l'encontre du corps enseignant ont conduit récemment l'administration à stipuler que ces interrogations doivent se dérouler obligatoirement avec les portes ouvertes ou en présence d'un témoin.

Le contexte ici n'incite pas à supposer la présence réelle d'un tiers. S'il y a bien un triangle, on verra qu'il est imaginaire et que se glisse entre le professeur et l'étudiante du matin le souvenir lointain d'une autre étudiante qui occupa jadis la même position. La suite du texte laisse penser que l'interrogation porte sur une pièce de théâtre ou un opéra (« premier acte »). Pourquoi se déroule-t-elle dans une salle de chimie ? Le texte ne fournit aucune explication de caractère réaliste. En revanche, la « chimie » de manière métaphorique a sans doute son rôle à jouer dans cette scène entre deux (voire trois) personnages. Car si les corps sont séparés par le mobilier scolaire et les usages sociaux, le signifiant suggère une chimie (voire une alchimie) des sentiments. Le mot « colle » par sa polysémie donne consistance à cette interprétation.

3. Ce fragment se conclut donc par un aveu « J'ai pensé à toi », aveu d'un trouble : la pensée d'une autre jeune fille, cette ancienne étudiante qu'il a à présent devant lui, est venue le troubler, agréablement semble-t-il, pendant son travail du matin. Ce souvenir semble intimement lié à un lieu (la salle de chimie), à un contexte professionnel (la « colle ») et même à un texte dramatique. Mais là se glisse une précision surprenante « quoique nous étions sur le premier acte ». Malgré le recul du temps, le souvenir est extrêmement précis, portant sur la page précise du texte objet de l'interrogation. Sans doute faudra-t-il supposer que le trouble ancien avait surgi précisément à l'occasion de ce texte. Le nouveau texte, celui de « ce matin » n'est plus le même, il est issu du « premier acte », ceci suggérant la naissance d'un autre trouble encore à ses débuts, peut-être plus évanescent.

Ce trouble, pourquoi lui en fait-il justement confidence à elle ? Savait-elle que cette première explication de texte, sans doute inscrite dans un passé lointain, avait marqué si durablement l'imaginaire de son ancien professeur ? Si elle l'ignorait, l'aveu est de nature flatter sa coquetterie. En revanche, si elle le savait, l'évocation d'une jeune étudiante venue occuper symboliquement « sa » place a sans doute pour fonction de piquer sa jalousie ? Le lecteur est conduit à formuler diverses hypothèses n'excluant pas une stratégie amoureuse complexe où plusieurs intentions seraient poursuivies simultanément.

Il faudra conclure sur le rôle du lecteur qui semble central dans le projet littéraire de ce texte. Confronté à un récit si lacunaire (quel est ce texte dramatique ? quel lien existe-t-il entre les deux protagonistes principaux dans le temps du récit, et dans le temps évoqué par le souvenir ? comment ce lien a-t-il évolué ? comment l'aveu fait-il avancer la situation ?), le lecteur est nécessairement conduit à formuler de multiples hypothèses et à mobiliser sa propre expérience du rapport maître-élève, du rapport amoureux et de la littérature.

On retiendra une autre conclusion concernant le maître mais d'une portée plus générale : l'explication de texte, au cœur de la pratique professionnelle du maître apparaît concomitamment au

cœur de son fonctionnement amoureux. Du désir du texte naît le désir pour l'étudiante. Ce qui dans un contexte anglo-saxon ou puritain (on songe au beau roman de J.M. Coetzee, *Disgrâce*) serait évoqué comme une malédiction apparaît ici comme une heureuse disposition assurant au maître un renouvellement quasiment infini des ses plaisirs professionnels et intimes mêlés. La référence sous-jacente est plutôt ici celle du XVIIIe siècle français. Et le texte un hommage discret aux multiples plaisirs tirés de l'exercice typiquement français qu'est l'explication de textes.

SALOMON CERTON, *« J'ESTOIS LASSÉ SOUS UN ARBRE ESTENDU »*

Par Jean-Charles MONFERRAN
Université de Paris IV

« J'estois lassé sous un arbre estendu »

J'estois lassé sous un arbre estendu,
Ne songeant rien, Florine, qu'en ta grace;
Le sommeil vient, met sa main sur ma face :
Tout aussi tost j'ay ton ris entendu.
Hé, que de joye et de bien m'a rendu
Ce doux esclat. Je m'esveille, j'embrasse
Autour de moy : mais je devins tout glace,
Ne trouvant rien de mon bien attendu.
Je cherche en vain, en vain je me tourmente,
En vain en l'air je m'escrie et lamente,
Rien qu'une Echo ne redonne ma voix.
Hélas, mon bien n'est donc rien que mensonge!
Helas, mon heur ne me vient donc qu'en songe!
En rien aussi desormais je m'en vois[1].

Salomon Certon
Vers leipogrammes et autres œuvres en poésie*, de S.C.S.D.R. (Salomon Certon, Secrétaire du Roi), Sedan, Jean Jannon, 1620, p. 30.*

1. Le texte est reproduit dans l'anthologie d'A.-M. Schmidt, *L'Amour Noir, poèmes baroques*, avec une présentation de Jacques Roubaud, Slatkine, Genève, 1982 [1959], p. 111.

On est en droit de s'interroger sur les raisons qui ont pu amener Albert-Marie Schmidt à intégrer à son anthologie de poèmes baroques un tel sonnet, à la simplicité de prime abord un peu fade. Il n'y a pas là un de ces « diamants les plus étincelants et les plus sombres de cette version baroque de l'eros mélancolique » que Jacques Roubaud admire dans le florilège de Schmidt. Le poème n'a pour lui ni la notoriété de son auteur –Salomon Certon, né en 1550, est un obscur ronsardisant dont l'œuvre, rédigée dans le dernier tiers du XVI^e^ siècle, sera publiée en 1620 –, ni la grandiloquence pathétique du versant noir du baroque, ni exactement la subtile discrétion, parfois teintée d'humour, que l'on se plaît à trouver chez des écrivains comme Saint-Amant ou Théophile. L'attrait d'A.-M. Schmidt pour l'œuvre de Salomon Certon est sans doute d'abord celui d'un collectionneur, amateur de jeux formels : c'est comme ami de Queneau et comme un des premiers membres de l'Ouvroir de Littérature Potentielle que Schmidt s'intéresse à Certon et y reconnaît « un plagiaire par anticipation de l'Oulipo ».

Bien avant Perec, Certon est en effet un des premiers auteurs français (le premier ?) à écrire « des vers leïpogrammes, ainsi dicts pource qu'en chaque sonnet une lettre est delaissée » : notre poème apparaît en effet dans le recueil au sein d'une série alphabétique, sous la lettre P dont le sonnet marque... la disparition. Voilà pour l'anecdote. Mais, sauf à avoir le goût de la plaisanterie de potache[1], le détour par la petite histoire n'explique guère le choix de *ce* poème parmi les trois séries d'« alphabeths » rédigés par Certon, d'autant que la contrainte lipogrammatique mise en pratique ici ne met que bien peu en valeur le caractère virtuose du poète, l'éviction du P dans un sonnet décasyllabique – soit dans une suite de cent quarante syllabes – ne constituant pas, loin s'en faut, une gageure insurmontable en français. Si l'on veut tenter d'apprécier le choix de Schmidt, il semble plus opportun de réfléchir à la façon dont celui-ci a intégré ce sonnet dans son anthologie. En effet, en regroupant les poèmes autour de quelques

1. Et, comble du lipogramme, à motiver l'omission de la lettre P (par l'homonymie avec *pet*), omission que le dernier vers viendrait justifier de manière plus que douteuse...

thématiques ou scénarios de l'Eros baroque, Schmidt invite à une lecture comparative des différents poèmes : certains sont manifestement là parce qu'ils permettent de montrer un des développements archétypiques du motif; d'autres, au contraire, permettent d'ouvrir des perspectives, de montrer la variété des traitements possibles. Le sonnet de Certon est assurément de ceux-ci : placé dans une section intitulée « la dame en rêves », il présente certaines originalités qui ne deviennent manifestes que par comparaison avec d'autres pièces.

Depuis les travaux de Gisèle Mathieu-Castellani notamment, on sait que le motif « ronsardien » de la dame vue en rêve devient particulièrement prégnant à partir des années 1585, et connaît alors deux inflexions qui, d'une certaine manière, radicalisent des tendances déjà attestées chez Ronsard. Dans bon nombre de poèmes réalistes ou polissons, le songe amoureux, devenu prétexte à évoquer les images et les bonheurs du plaisir sensuel, se transforme nettement en songe érotique. C'est le cas du rondeau grivois, œuvre d'un anonyme qui jouxte quasiment notre texte (« Je songeais cette nuit que nue entre deux draps/ Je goûtais les plaisirs qu'on goûte entre vos bras ») ou du dernier poème de l'anthologie, sonnet aussi cru que subtil de Théophile de Viau (« Je songeais que Philis des enfers revenue »). Le poème de Certon n'est assurément pas de ceux-là : quand bien même on se risquerait à lire, dans le dernier vers, l'évocation d'une éjaculation solitaire provoquée par la force voluptueuse du rêve – ce vers n'est pas en effet sans rappeler certaines formulations particulièrement crues du Ronsard des *Amours* de 1552-1553 sur la dispersion de sa « semence » –, on ne saurait voir dans le poème la moindre célébration de la chair ou une véritable érotisation du songe.

Ce dernier se rapproche davantage de la seconde manière que le motif connaît à l'automne de la Renaissance, celle d'une poésie où l'accent est mis sur l'écart qui sépare la douceur du rêve de l'amère réalité, et sur la déconvenue qui en résulte. Dans l'anthologie, le texte de Jean Mairet, qui précède celui de Certon, oppose ainsi l'affabilité de la femme rêvée à la cruauté de la Dame réelle, selon un schéma déceptif bien attesté. Le sonnet raconte ici le passage d'un endormissement heureux à un réveil malheureux;

le récit bascule vers le milieu du second quatrain, comme le souligne le passage brusque au présent de narration (« Je m'esveille »), encore renforcé par l'effet prosodique des deux césures-arrêt (v. 6-7) : sont ainsi opposés l'heur du songe et le désespoir de la veille, l'union des amants et l'expérience de l'absence.

C'est replacé dans ce cadre que le sonnet de S. Certon peut désormais surprendre, tant l'évocation de la Dame et celle de l'événement narré restent abstraites et floues. Certains verront là un des traits marquants de la poésie maniériste qui repose sur l'abstraction et qui, à l'opposé du pathétique baroque, recherche la discrétion. Mais l'abstraction de ce sonnet ne peut être imputée à la seule esthétique maniériste. Une des singularités du poème de Certon est de laisser une place extrêmement réduite au songe (v. 4-6), alors que le récit de cet épisode constitue l'essentiel de la trame des poèmes environnants, que ceux-ci en profitent pour décrire les charmes érotiques de celui-ci, ou pour opposer à l'agréable douceur onirique les désagréments du réveil : or, ici, l'événement, presque évidé de tout contenu sensible, est comme évacué au profit d'une analyse de l'absence. D'ailleurs, la chronologie du rêve n'est pas nettement établie : le lecteur peut tout au plus supposer qu'il s'agit d'un rêve fait lors d'une sieste et non d'un rêve nocturne. Or, ces détails anecdotiques, qui permettent d'ancrer le songe dans une réalité sensible, se voient souvent précisés dans les poèmes de l'âge baroque (ainsi des rêves du petit matin annonçant la plupart du temps des songes érotiques).

Parallèlement, la Dame reste ici désespérément lointaine. Si elle est certes d'abord désignée par son nom, ce nom ne constitue en rien un détail pittoresque ou réaliste. Pur nom de convention, *Florine* renvoie à l'univers de la pastorale et possède en outre une fonction pathétique : associée qu'elle est à d'autres lieux de la bucolique (le jeune homme assoupi sous l'arbre), cette appellation prépare une idylle, qui se verra frappée d'inanité. Par ailleurs, la description de l'aimée reste particulièrement floue. Lors du récit de rêve, la seule notation sensible concerne son « ris », ce doux « esclat » et, à la description attendue des attraits de son corps se substituent les impressions que la Dame éveille chez l'amant. Ces

impressions sont rendues par des substantifs abstraits (« joie/ bien ») ou par un adjectif aux contours imprécis (« doux »). En outre, si le « ris » du vers 4 relève bien d'une observation concrète, il n'en est plus tout à fait de même pour le syntagme censé le reprendre (« ce doux esclat ») : exempt de tout complément déterminatif, le substantif gagne en richesse de sens – mais aussi en abstraction. L'éclat de rire se meut en éclat, en brillance, et la saveur concrète disparaît au profit d'une impression plus diffuse.

De fait, par un subtil jeu sylleptique, « ce doux éclat » peut aussi bien renvoyer au rire de la Dame (le démonstratif a alors une valeur anaphorique) que désigner celle-ci par une sorte de périphrase métonymique (le démonstratif possède alors une valeur déictique). Par la suite, l'amante ne sera plus désignée que très indirectement par le truchement de substantifs abstraits (« mon bien/ mon heur »). Enfin et surtout, les marques de la seconde personne présentes dans le premier quatrain (« ta grâce »/ « ton ris ») disparaissent de manière ostentatoire dans la suite du poème, comme si la Dame, pourtant posée d'emblée comme destinataire du sonnet amoureux, devenait un objet de parole et perdait tout statut d'interlocuteur : le déterminant démonstratif (« ce doux esclat ») se substitue ainsi au possessif attendu (« ton doux éclat »). Bien qu'encore quelque peu ténu ici, le procédé devient manifeste dans les tercets : Certon multiplie les emplois intransitifs de verbes usuellement transitifs, évacuant ainsi les marques attendues de la seconde personne (j'embrasse *vs* je t'embrasse; je cherche *vs* je te cherche). Le « tu » est évacué au profit du « je », d'autant plus insistant que ce dernier est alors le plus souvent dédoublé au sein de verbes pronominaux (« je *m'*éveille/ Je *me* tourmente/ Je *m'*écrie et lamente/ Je *m'*en vais »).

Cette progressive évacuation de l'événementiel et cette évanescence de la Dame, à la fois comme personnage et comme destinataire du poème, peuvent être interprétées de deux façons. La première consiste à voir dans ce poème un sonnet amoureux qui dit l'expérience de la perte : l'amant s'aperçoit au réveil que l'aimée, à la présence si forte dans le songe, est absente. A partir de là, le poème mime outrageusement l'absence, et tout concourt à souligner de manière expressive le manque. Aux yeux du poète-amant, le monde sensible disparaît – on ne reviendra plus

désormais sur les topiques du premier quatrain, l'arbre ou le prénom de la belle qui, en dépit de leur caractère conventionnel, renvoyaient encore au monde extérieur –, la Dame avec laquelle on conversait aussi, comme si l'évanouissement de la figure onirique de Florine entraînait nécessairement celle de la Florine « réelle », et le poète également : dans un bel effet de résonance du premier vers et du dernier, l'amant initialement « étendu », immobile, finit par « s'en aller », et le poème raconte cette triple disparition. Le sonnet est une déploration, une lamentation qui ne peut que dire et redire l'absence, cette répétition sans fin de la perte étant symbolisée par Echo, l'amante malheureuse de Narcisse, cette voix mutilée qui ne peut que redoubler les sons.

Par l'allusion au mythe, Certon fait entendre la voix des poètes élégiaques, celle d'Ovide bien sûr, celle aussi de Du Bellay (« France, France, respons à ma triste querelle : / Mais nul, sinon Echo, ne respond à ma voix », *Regrets*, IX) mais pointe surtout ce qui constitue la figure essentielle de son poème, la répétition quasi échoïque. Incessamment en effet, la voix du poète se redouble, ou « redonne » en écho : anadiplose et anaphore (« Je cherche *en vain*, *en vain* je me tourmente / *En vain* [...] »), rimes brisées aux vers 2 et 3 (Ne songeant r*ien* / Le sommeil v*ient*), aux vers 5, 6 et 7 (Hé que de j*oie*/ Ce doux écl*at*/ Autour de m*oi*), saturation sonore de certaines rimes (*estendu*/ *entendu*/ *attendu*), enfin et surtout, retour de certains mots tous réunis par une assonance en [je'] : *vient* (v. 2-13), *bien* (v. 5, 8, 12) et avant tout *rien*, qui apparaît dans chacune des strophes (v. 2, 8, 11, 14), à chaque fois avec un référent différent, et assure comme un refrain à la fin des trois dernières strophes, contrariant ainsi la structure dynamique du sonnet par sa répétition.

La seconde façon de lire le sonnet s'appuie sur une lecture radicale de l'énonciation : si le « tu » ne réapparaît pas dans le poème, c'est que la femme à laquelle s'adresse le poète s'est nécessairement évanouie avec la Dame du rêve parce que ces deux figures n'en font qu'une : dès le deuxième vers, Florine (notons que ce prénom n'apparaît qu'à la suite du verbe *songer*) est déjà une créature de l'imagination, un fantôme auquel le poète donne corps, et le poème dit alors moins l'expérience de l'absence que la poursuite perpétuelle chez le sujet d'une illusion, d'une chimère.

Dans ce cadre, l'abstraction et la déréalisation entrevues sont encore plus légitimes puisque elles se conforment somme toute à un objet évanescent, ombre ou « idole », selon les mots de Théophile. Ce qui accrédite aussi cette lecture, c'est que, dans les poèmes sur la Dame en rêve qui insistent sur la discordance entre la douceur du songe et l'amertume de la veille, la fin du sonnet revient la plupart du temps sur la Dame et sur sa cruauté (ainsi dans le texte de Jean Mairet déjà évoqué). Or ici, la dissipation de la vision ne donne lieu à aucun retour sur la Dame et sur son attitude lors de l'état de veille. Ce à quoi le lecteur assiste, c'est à une des mises en scène de l'Eros baroque où le sujet lyrique recherche moins les faveurs d'une quelconque Dame qu'il n'est en quête d'un être imaginaire, d'un bonheur par essence insaisissable et chimérique. Et le songe n'est pas là pour s'opposer à la veille mais pour rappeler *in fine* que tout n'est qu'illusion.

Seule Echo répond ici à la voix qui s'écrie et lamente : or, chez Ovide, cette voix qu'Echo répercute, c'est bien sûr celle de Narcisse, ici discrètement endossée par le poète. Dans l'univers baroque, Narcisse constitue le modèle d'un Eros mélancolique où le sujet ne peut jamais posséder l'objet de son amour, puisqu'il désire une ombre, le reflet de son image. Le « bien » attendu n'est donc bien que « mensonge » et l'« heur » ne peut venir qu'en « songe ». Comment interpréter dès lors le dernier vers ? Le poète fait-il allusion aux conséquences toujours possibles de la désespérance amoureuse devant l'absence de l'aimée ? A la destinée tragique d'un Narcisse, devenu « tout glace » ? Ou, plus sûrement et avec une possible ironie, à son existence chimérique ? Le sujet lyrique se dissipe, en même temps que l'objet fallacieux de sa quête – qui n'est peut-être que son reflet – parce qu'il est lui-même, à l'instar du monde, un simple songe, une vaine illusion, un mirage.

Les recherches formelles de S. Certon pour créer un sonnet-écho lipogrammatique expliquent partiellement la présence de ce poème dans l'anthologie. Outre l'« exercice de langage », le fin connaisseur de la Renaissance qu'est A.-M. Schmidt y a vu un sonnet qui s'intégrait de plein droit dans le champ de la poésie baroque et dans les thématiques de l'amour noir mais qui, par son brouillage continu et son estompage des repères les plus

immédiats, clamait une voix singulière, sinon insolite, en tout cas légèrement décalée par rapport aux récits de rêve les plus séduisants de l'automne de la Renaissance, délibérément lascifs ou foncièrement noirs.

CHRÉTIEN DE TROYES, *LE CHEVALIER AU LION*

Par Ariane SCHRÉDER
ancienne élève de l'ENS Fontenay-Saint-Cloud

Lors va tant qu'i vient en la sale ;
N'i treuve gent boine ne maleil
Qui de riens les mete a raison.
Tant trespassent de la maison
Quë il vinrent en un vergier.
Ains de lors chevax herbegier
Ne tinrent plait ne ne parlerent
Et sachiés, bien les establerent
Chil qui l'un en quident avoir
Ne sai s'il cuidoient le voir :
Encor est leur seigneur tout sain !
Li cheval ont avaine et fain
Et la litiere jusqu'au ventre.
Mesire Yvains el vergier entre
Et aprés lui toute sa route ;
Apuyé voit deseur son coute
Un prodomme qui se gesoit
Seur drap de soie, et lisoit
Une puchele devant li
En un rommans, ne sai de cui.
Et pour le rommans escouter
Si estoit venue acouter
Une dame, et estoit sa mere.
Et li prodons estoit sen pere.
Et se pooint esjoïr
Mout de li veoir et oïr,
Car il n'avoient plus d'enfans.

Alors il continue jusqu'à la salle ;
n'y trouve personne, ni bienveillante ni malveillante,
qui leur adresse la moindre parole.
Ils traversèrent toute la maison,
Tant et si bien qu'ils pénétrèrent dans un verger.
Pour ce qui est de l'hébergement de leurs chevaux,
point de discussion, ils n'en parlèrent pas.
Néanmoins, ils furent fort bien établés,
par ceux qui espéraient s'approprier l'un d'entre eux.
Mais je ne sais pas si leur espoir fut bien fondé :
leur maître est encore en pleine santé !
Les chevaux ont de l'avoine et du foin
et de la litière jusqu'au ventre.
Monseigneur Yvain entre dans le verger
avec, derrière lui, toute son escorte.
Il voit, appuyé sur son coude,
un gentilhomme qui était allongé
sur un drap de soie ; et devant lui
une jeune fille lisait à haute voix
un roman, je ne sais pas au sujet de qui.
Et, pour écouter le roman,
une dame était venue s'accouder près de là :
c'était sa mère.
Et le gentilhomme était son père.
Ils avaient bien raison de se réjouir
en la regardant et en l'écoutant,
car ils n'avaient pas d'autres enfants.

Chrétien de Troyes, Le Chevalier au Lion, *Edition et traduction de David F. Hult (BN fr.1433), Paris, Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 1994, p. 478-480, v. 5343-5369.*

Lire un « roman »

Le Chevalier au Lion, roman que l'on désigne souvent du nom de son héros, Yvain, est la dernière œuvre achevée – composée sans doute vers 1177-1181 – du Champenois Chrétien de Troyes. L'extrait que nous étudions se situe à la fin du roman, qui comporte 6808 vers. Il s'agit de l'ultime aventure du héros, celle qui a lieu au château de la Pire Aventure et qui consacrera définitivement la valeur du chevalier.

L'épisode, très long puisqu'il s'étend des vers 5103 à 5805, a suscité un très grand nombre d'études, du fait notamment de l'atelier de tisseuses qu'il décrit avant notre passage. En effet, Yvain, accompagné de son lion et d'une demoiselle à qui il a promis son secours, arrive dans un *chastel* – une ville forte – et se fait insulter par la population qui cherche en fait, comme il l'apprend ensuite, à le dissuader de poursuivre sa route. Persévérant dans son entreprise, il découvre alors, dans un enclos, trois cents jeunes filles occupées à tisser la soie dans des conditions épouvantables. Il les interroge, et le texte offre alors un très étonnant réquisitoire sur la misère des ouvrières exploitées. Ces jeunes filles constituent en fait le tribut annuel versé aux deux fils de *netun*, c'est-à-dire du démon, que s'est engagé à fournir le très imprudent roi de l'Ile aux Pucelles pour obtenir sa propre libération, et cela jusqu'à ce qu'un chevalier vainque ces diables. Mais le seigneur du château, dont le lien avec les *netuns* n'est jamais clairement explicité, semble bien être le principal bénéficiaire de ce labeur.

Traversant la *maison*, la demeure seigneuriale, Yvain arrive dans un verger, et c'est là qu'il découvre une scène surprenante à un autre titre : une famille en train de lire « en un romman ». Yvain recevra par la suite un accueil d'une si grande courtoisie, notamment de la part de la jeune fille, qu'il en éprouvera de la gêne, avant d'apprendre, le lendemain matin, qu'il ne saurait partir sans respecter la coutume qui lui impose de combattre contre les *netuns*. Vainqueur, c'est à une autre difficulté qu'il se heurte alors, dans la mesure où le seigneur, négligeant les enjeux originels de l'épreuve, insiste pour lui offrir sa fille et son fief, suscitant

l'embarras du chevalier. Car Yvain ne cherche qu'à reconquérir, par ses prouesses chevaleresques, son honneur et sa dame, Laudine. Au terme d'une véritable joute verbale, le seigneur, vexé, renoncera à marier sa fille, et se contentera de libérer les demoiselles reconnaissantes. Yvain fait ici cesser une aliénation – sociale –, mais il n'affranchira pas la jeune lectrice d'une autre forme de sujétion, plus sournoise peut-être.

L'ensemble de l'épisode est tout à fait remarquable en ce qu'il mêle des éléments « réalistes » (la revendication des ouvrières), des éléments mythiques ou folkloriques (le tribut à un être maléfique ; et, de manière très atténuée ici, la traversée d'un château désert) ainsi que des éléments courtois (une famille noble, une jeune fille, une épreuve chevaleresque), et peut-être des sources livresques (le rival de Chrétien, Gautier d'Arras, décrit dans ses romans des scènes de lecture). Mais que vient faire ici ce « romman » ?

Nous nous proposons de voir comment s'inscrit peut-être, dans cet extrait, une réflexion sur le travail du romancier.

Notre extrait comporte trois moments. Le premier, qui frôle le burlesque, évoque la traversée de la maison par le trio accompagné d'une troupe de curieux intéressés ; le second affiche un souci fortement appuyé du narrateur pour les chevaux. Le troisième présente la scène de lecture au verger.

Notre extrait débute par une formulation conventionnelle (« tant que ») qui s'applique généralement au cheminement du chevalier en extérieur (« il chevaucha tant que… »). Le roman arthurien ne se soucie en effet guère de décrire les paysages, et ne relate que ce qui se rapporte à une aventure. En revanche, il ne se prive pas toujours d'évoquer la magnificence de salles traversées.

La « sale » constitue généralement l'aboutissement de ce trajet, or ici, le chevalier ne s'y arrête pas. La proposition relative du troisième vers évoque une foule silencieuse, presque absente…

La demeure est traversée, sans que s'y attarde le chevalier ou le narrateur, lequel use de la même formule économe que dans le premier vers (tant…que).

Et l'on arrive dans un verger.

Le narrateur, se jouant ici des attentes du lecteur, s'autorise une digression, burlesque, sur le sort des chevaux. L'ironie est perceptible dans l'insistance du texte, qui consacre huit vers à ceux-ci, dans l'emprunt au registre juridique de l'expression « tenir plait », et dans le fait que le narrateur feint (« sachiés ») de répondre aux inquiétudes du lecteur, lequel, on le suppose, attend plutôt qu'on lui décrive une scène d'amour, ou, on le verra, de combat (les deux étant liés, et constituant justement l'essence du genre romanesque tel qu'il naît alors). La formule hyperbolique, qui noie les chevaux dans la litière, préfigure l'excès de courtoisie dont feront preuve, à l'égard d'Yvain, les châtelains.

Cette digression ironique attise donc la curiosité du lecteur – principe là encore fondateur de l'esthétique romanesque – et le texte reprend là où il nous avait laissés (dans le verger), tout en retardant toujours l'information essentielle qui nous permettra de recomposer la scène. Apparaît d'abord une posture (« apuyé deseur son coute »), qui évoque souvent dans cette littérature un personnage perdu dans ses pensées. Puis est évoqué un « prodomme », terme qui présente favorablement le personnage, n'était ce « détail » – le drap de soie –, qui rappelle le pénible labeur des ouvrières. Enfin, le contre-rejet « et lisoit », qui met en relief cette activité inattendue, accroît encore la curiosité du lecteur en retardant l'objet et le sujet du verbe.

Cette jeune fille cultivée lit « en un rommans ». Rappelons que le terme désigne à l'époque tout récit en langue vulgaire, et non un genre, quoique… justement, celui-ci commence à prendre forme. Le mot, placé à la coupe (4/4), n'est pas imposé par la rime, et peut surprendre ; Gautier d'Arras avait également décrit des scènes de lecture, mais il avait employé les termes « livre » ou « brief ».

L'expression « ne sai de cui » a pu prêter à confusion ; le sens moderne (« de je ne sais qui ») semble anachronique : au Moyen Age, le nom introduit par la préposition « de » dans le titre des œuvres (le *Roman de Troie*, *de Cligès*) renvoie au sujet ou au héros, non à l'auteur. Mais que vient faire ici cette étrange cheville ?

La répétition du mot « romman » confirme le caractère significatif du choix de ce terme, que renforce également sa place centrale dans la séquence descriptive. La répétition introduit cependant une nuance : la préposition « en » disparue, le roman se distingue un peu plus de sa forme matérielle (le livre) et peut-être aussi linguistique, pour suggérer, mais sans doute est-ce encore anachronique, un genre : l'essentiel est-il d'écouter (rappelons que la lecture se fait encore à haute voix) un texte *en roman*, ou un certain *type* de texte ?

Apparaît enfin le troisième membre de la famille : la mère. La fin de notre extrait s'achève sur une scène que l'on pourrait croire idyllique, et précède un long développement, ironique là encore, sur l'amour que ne peut manquer d'inspirer cette belle jeune fille – et que pourtant elle n'inspirera pas…

Face au trio qu'incarnent Yvain, sa demoiselle et son lion, s'en dessine donc un autre, suspect à plus d'un titre. Toute la suite du texte insiste sur l'accueil excessivement fastueux, et la jeune fille même paraît trop attentionnée. Comédie ? Le narrateur le suggère explicitement plus loin. Quel est alors, dans cette apparente mise en scène, le sens de ce « romman » ?

Des romans plus tardifs, et notamment les premières *Continuations* du *Conte du Graal* et le *Lancelot* en prose, qui prolongent ou réécrivent les romans de Chrétien, évoquent l'aventure d'un chevalier qui traverse un château désert, aux salles souvent splendides, et qui arrive dans un verger où il devra combattre. Les châteaux déserts assortis d'une épreuve sont suffisamment récurrents dans la littérature arthurienne, mais aussi dans les contes populaires, pour que l'on puisse se demander si Chrétien ne retravaille pas ici, comme il le fait en d'autres occasions, un motif connu, que ces autres textes exposeront de manière plus brute. La foule qui ne parle pas peut alors évoquer, de manière atténuée, l'absence de tout habitant, et la traversée de la demeure, ici traitée de manière expéditive, le trajet de pièce en pièce tel qu'on le trouve dans ces autres textes.

Autrement dit, si l'on accepte notre hypothèse, le lecteur, suivant Yvain, et croyant tomber sur une séquence narrative connue, tombe… sur un roman, au sens générique du terme, mais qui, conformément à l'esthétique romanesque médiévale, se fonde sur la variation plus que sur l'invention.

Certains critiques ont vu dans cette scène la dénonciation d'un mode de vie seigneurial fondé sur l'exploitation. Mais l'on ne saurait généraliser la revendication sociale des ouvrières, exceptionnelle à tous points de vue. Il ne nous semble pas non plus qu'il s'agisse ici de discréditer l'activité de la lecture, à moins d'y voir déjà les dangers dont sera victime Don Quichotte.

En effet, ce père tyrannique semble avoir profité de la coutume instituée (dont l'abolition devait permettre la libération des demoiselles) pour lui en substituer une autre, en inversant un principe du conte : contrairement aux pères abusifs des contes, ou du *Lai des Deux Amants* de Marie de France, ce père n'impose pas une épreuve impossible pour empêcher le mariage de sa fille chérie, mais profite de cette épreuve pour imposer ce mariage. Le roman arthurien se construit, on le sait, sur la prouesse du chevalier qui, par ce biais, obtient le fief et la femme. Mais jamais une coutume ne peut dicter au chevalier l'objet qu'il doit aimer. Or ce père prend ses désirs pour des réalités… et croit peut-être que tout advient comme dans les contes, où la réussite de l'épreuve entraîne nécessairement le mariage. Dans les romans de Chrétien justement, rien n'est jamais si simple ; Yvain, qui, après avoir, par sa prouesse – mais aussi, et la nuance est de taille, grâce aux ruses de la psychologie féminine… –, épousé celle qu'il aimait, et l'avoir perdue, est bien placé pour le savoir : la complexité du désir crée les méandres du roman.

Ce père est un mauvais lecteur. A-t-il bien écouté d'ailleurs, lui qui semblait pensif, appuyé sur son coude, et qui paraissait se réjouir davantage du spectacle de sa fille en train de lire que du contenu du « romman » (« Et se pooint esjoïr / Mout de li veoir et oïr ») ? A-t-il bien compris ce qui distingue le roman du conte ? Le héros de roman, en effet, loin de se conformer à un récit déjà écrit (ce que suggérait peut-être, de manière ironique, l'expression « ne sai de cui »), suit son désir, ou celui de sa dame. C'est ainsi que,

rétif aux obligations de la coutume et du conte, Yvain trouvera une échappée pour lui et les demoiselles, laissant à son triste sort la jeune fille trop docile et son père outragé.

Si enfin l'on se rappelle que l'étymologie du mot *texte* renvoie au tissu, les tisseuses exploitées peuvent alors apparaître comme une métaphore du travail de l'écriture, dont s'affranchit un auteur qui joue, dans la variation et dans l'affirmation d'une composition (*conjointure*) nouvelle, des traditions et des attentes, pour revendiquer un travail qui ne se fonde que sur le désir. Celui du chevalier, de la dame, mais aussi sans doute, de l'auteur.

Ce que revendiquait déjà, d'une autre manière, le prologue du *Chevalier de la Charrette*, roman que Chrétien écrivait en même temps que le *Chevalier au Lion* :

> *Puis que ma dame de Champaigne / Vialt que romans a feire anpraigne, / Je l'anprendrai molt volentiers…*
> *(Puisque ma dame de Champagne veut que j'entreprenne de faire un roman, je l'entreprendrai très volontiers…)*

CYRANO DE BERGERAC, *LA MORT D'AGRIPPINE*

Par Jean-Charles DARMON
Directeur-adjoint lettres ENS Ulm

SÉJANUS
De courage et d'esprit cette trame est tissue :
Si César massacré, quelques nouveaux Titans,
Élevés par mon crime au trône où je prétends,
Songent à s'emparer du pouvoir monarchique,
J'appellerai pour lors le peuple en République,
Et je lui ferai voir que par des coups si grands
Rome n'a point perdu, mais changé ses tyrans.

TÉRENTIUS
Tu connais cependant que Rome est monarchique,
Qu'elle ne peut durer dans l'aristocratique,
Et que l'Aigle romaine aura peine à monter
Quand elle aura sur soi plus d'un homme à porter.
Respecte et crains des Dieux l'effroyable tonnerre.

SÉJANUS
Il ne tombe jamais en hiver sur la terre;
J'ai six mois pour le moins à me moquer des Dieux,
Ensuite je ferai ma paix avec les Cieux.

TÉRENTIUS
Ces Dieux renverseront tout ce que tu proposes.

SÉJANUS
Un peu d'encens brûlé rajuste bien des choses.

TÉRENTIUS
Qui les craint, ne craint rien.

SÉJANUS
Ces enfants de l'effroi,
Ces beaux riens qu'on adore, et sans savoir pourquoi,
Ces altérés du sang des bêtes qu'on assomme,
Ces Dieux que l'homme a faits, et qui n'ont point fait l'homme,
Des plus fermes États ce fantasque soutien,
Va, va, Térentius, qui les craint, ne craint rien.

TÉRENTIUS
Mais s'il n'en était point, cette Machine ronde... ?

SÉJANUS
Oui, mais s'il en était, serais-je encore au monde ?

Cyrano de Bergerac, La Mort d'Agrippine, veuve de Germanicus, *Acte II, scène V, v. 618-642 (orthographe et ponctuation modernisées)*

Le libertin, la politique et la mort selon Cyrano de Bergerac : remarques sur quelques « belles impiétés »

> *Un fou nommé Cyrano fit une pièce de théâtre intitulée : La Mort d'Agrippine, où Séjanus disait des choses horribles contre les dieux […] Sercy qui l'imprima dit à Boisrobert qu'il avait vendu l'impression en moins de rien : « Je m'en étonne », dit Boisrobert; « Ah ! Monsieur, reprit le libraire, « il y a de belles impiétés ».*

Ces propos de Sercy, rapportés par Tallemant, sont l'une des rares traces qui nous restent de la réception de l'unique tragédie de Cyrano, probablement jouée en 1653, à l'Hôtel de Bourgogne. Si l'on en croit Guéret, dans sa *Guerre des Auteurs Anciens et Modernes* (1671), ces mêmes « impiétés » firent « défendre Agrippine, qui sans trente ou quarante vers qui blessent les bonnes mœurs, aurait diverti longtemps le public, et tiendrait encore sa place sur le théâtre ». Longtemps, les impiétés en question, qu'on les trouvât « belles » ou non, contribuèrent à la fois à la notoriété de la pièce et à sa méconnaissance : lors que *La Mort d'Agrippine* est évoquée par l'historien de la littérature ou des idées, ce sont du reste ces quelques extraits qui sont généralement cités : au premier chef, la scène V de l'acte II, où figurent les vers sans doute les plus scandaleux, ceux qui seront repris quelques années plus tard par les auteurs du *Theophrastus Redivivus* en leur somme de libertinage (v.636-640) ; une partie, également, de la scène IV de l'acte V (v.1558-1579) qui constitue en réalité une reprise et une *amplificatio* extraordinaire de la même argumentation, issue du livre III de *De Rerum Natura*. Or,ce morceau de bravoure athée, qui marquera la mémoire d'un certain libertinage et où éclatent au grand jour bien des thématiques qui cheminent alors dans la littérature des manuscrits clandestins, gagne à ne pas être artificiellement isolé du mouvement où il se trouve pris, et de la tragédie politique où il prend sens.

On s'accordera assez facilement à voir en Séjanus – caractérisé au moment de sa mise à mort comme un « soldat philosophe » –, un connaisseur de l'épicurisme et de Lucrèce surtout, sans les précautions herméneutiques dont Gassendi et d'autres avaient usé pour réhabiliter le Jardin. Mais si la présence de grandes thématiques épicuriennes est ici évidente, quel rôle joue-t-elle au juste sur la scène tourmentée de *La Mort d'Agrippine* ? Comment

s'intègre-t-elle à cette tragédie de la conjuration et à une vision noire, s'il en fut jamais, du politique ?

Séjanus, héros athée ? Certes. Epicurien ? Jusqu'à quel point ? Dans quelle mesure, en leurs modalités et en leurs effets, ces variations lucrétiennes sur la mort et sur les dieux seraient-elles conformes à l'héritage de l'épicurisme antique et moderne ?

L'OMBRE DE LUCRECE : EPICURISME ET POLITIQUE SELON SEJANUS.

« Ces Dieux que l'homme a faits, et qui n'ont point fait l'homme, (...) » Il faudrait s'attarder sur tout ce que ce passage doit aux grands motifs d'une littérature clandestine, diffuse en ces années de « libertinage érudit », dont Cyrano condense en ces répliques certaines argumentations de manière spectaculaire ; au premier chef, celui des dieux « fils des hommes », que le vers 638 formule sous la forme d'un chiasme devenu célèbre. Motif entrelacé avec celui de la « crainte » de la mort et des dieux comme source immémoriale d'asservissement et de malheur.

Séjanus, en quelques pointes bien ajustées, se fait l'incarnation sur scène d'une longue et érudite analytique de l'imposture, dont il faudrait suivre les développements successifs, depuis *le Dialogue sur le sujet de la Divinité* de La Mothe Le Vayer – où l'argumentation selon laquelle les dieux sont des fictions politiques destinées au peuple se faisait entendre fortement – jusqu'au *Theophrastus Redivivus*, qui, quelques années après la représentation de *La mort d'Agrippine*, citera précisément les vers 536-640, et fera pour longtemps de cette séquence de vers une sorte d'emblême pour la mémoire libertine.

Ces enfants de l'effroi,
Ces beaux riens qu'on adore, et sans savoir pourquoi,
Ces altérés du sang des bêtes qu'on assomme,
Ces Dieux que l'homme a faits, et qui n'ont point fait l'homme,
Des plus fermes États ce fantasque soutien,
Va, va, Térentius, qui les craint, ne craint rien.

On est frappé cependant, dans ce cas précis, par la vitesse allusive des enchaînements, par la quasi-absence de transition, par la puissance suggestive des sous-entendus et des sauts logiques. Comme si ces éléments de la critique libertine étaient devenus tellement topiques qu'il suffisait d'en juxtaposer quelques expressions pour en figurer implicitement l'ensemble. Comme si, pour camper la *posture* libertine face à l'*imposture* théologico-politique, il suffisait d'exhiber quelques « pointes » brillantes de l'iceberg d'un discours clandestin, le recours à l'écriture pointue et à ses saillies discontinues étant, tout au long de la pièce, le mode d'affirmation privilégié du libertinage de Séjanus.

Le spectateur de 1653 ne pouvait qu'être sensible à la rapidité de la concaténation des thématiques sulfureuses ici esquissées. Effet de rapidité produit par une série de glissements intempestifs entre

1) l'esquisse d'un débat sur les formes de gouvernement (l'argumentation topique de Térentius n'est pas sans rapport avec celle que Cyrano reproduit dans la lettre *Contre les Frondeurs*) ;

2) la crainte de la punition divine, immédiatement tournée en dérision – le foudroiement étant ramené à un phénomène climatique saisonnier;

3) le motif de l'hypocrisie et de la fausse dévotion comme solution de dissimulation possible pour le libertin (ce sera, on le sait, l'une des dernières tentations du Don Juan de Molière) ;

4) la grande thématique, centrale à tant d'égards, de l'origine politique des religions;

5) le jeu sur la preuve « physico-théologique », véritable leit-motiv de l'ironie libertine dans le*s Lettres diverses, satiriques et amoureuses*, jeu devenu tellement topique que Séjanus ne laisse même pas Térentius achever son argumentation, ne prend même pas la peine d'attendre en silence que son interlocuteur ait mis en forme son raisonnement – comme le fera Don Juan face aux élucubrations métaphysiques de Sganarelle – et place immédiatement une « botte » qui lui permet de couper court. (Térentius : Mais s'il n'en était point, cette Machine ronde... ? / Séjanus : Oui, mais s'il en était, serais-je encore au monde ?)

Des thèmes plus spécifiquement épicuriens jouent un rôle décisif dans la critique libertine selon Séjanus. De toute évidence,

ce « généreux » a lu Lucrèce d'assez près. A l'analyse des *superstitiones* et des effets pathogènes de la *religio* dont on entend de multiples échos en ces quelques vers, se juxtapose, ailleurs, en guise de contrepoint, le leit-motiv affirmant que « la mort n'est rien pour nous ». Ce sera à la scène VI de l'acte IV que cette véritable « cellule idéelle » (au sens de Jean Deprun) du discours épicurien, issue du livre III du *De Rerum Natura*, trouvera son expression poétique la plus intense. A la jouissance morbide d'Agrippine, savourant par avance ce que sera la mort cruelle de Séjanus (v.1538-1558), Séjanus répondra par une paraphrase éclatante de Lucrèce. Neutralisation de toute crainte superstitieuse de la mort par la mise en miroir du temps infini qui précède la naissance et de celui qui suivra la vie (v.1560-1563) ; orchestration baroque d'une autre grande thématique lucrétienne, ôtant toute réalité aux fantasmes nocifs que les hommes associent à la mort (v.1565-1578). Par cette revendication ostentatoire de la doctrine épicurienne ressaisie en l'un de ses points les plus ouvertement irreligieux, Séjanus prétendra rivaliser sur scène avec les modèles les plus sublimes de l'héroïsme moral, avec les Catons les plus inébranlables (v.1579).

UN EPICURISME DÉVOYÉ : DÉPLACEMENTS DE QUELQUES PHILOSOPHEMES LUCRETIENS SUR LA SCENE DE LA « POLITIQUE BAROQUE ».

Séjanus, héros épicurien ? Mais en quel sens ? L'épicurisme est assurément prégnant au sein de ce discours libertin provocateur, et pourtant *l'effet* qui en résultera sera bien peu épicurien – du fait de certains déplacements et de certaines perversions de la morale du Jardin, qu'un philosophe épicurien ne pourrait en aucun cas reconnaître pour siens.

Déplacés, les éléments épicuriens le sont tout d'abord sur une scène politique où règnent sans partage des pratiques ayant bien peu de rapport avec la sagesse du *Kêpos*. Traditionnellement, ces grandes thématiques, tenant à distance la crainte des dieux et celle de la mort, visaient à atteindre à une indépendance souveraine à l'égard des vicissitudes du politique et des troubles de l'âme qu'il engendre (Cicéron du reste n'avait pas manqué de relier polémiquement ces positions éthiques du Jardin avec un « apolitisme » foncier de la doctrine, à ses yeux coupable). Ici, les

diatribes épicuriennes de Séjanus prennent au contraire leur sens et leur force dans l'imminence de l'action politique la plus retorse.

Et loin d'être, à l'extrême rigueur, annexables à une politique épicurienne semblable à celle que Pierre Gassendi en ces mêmes années réactive philolologiquement à partir des maximes d'Epicure sur le droit (un art de la prudence adossant le politique à une réflexion sur l'*utilitas* et l'engagement politique du Sage à un calcul des intérêts), les saillies épicuriennes de l'athée Séjanus s'affirment dans les ressacs les plus aléatoires d'une « politique baroque » et de ses « coups » les plus imprévisibles, les plus extraordinaires (le terme « coup » revient dans *La Mort d'Agrippine* à diverses reprises, avec le sens que lui donnait Gabriel Naudé). Politique qui fait la plus large place à une rhétorique de la « dis/simulation » (pour faire écho au récent ouvrage de Jean-Pierre Cavaillé). Tous les personnages sont plus ou moins les dupes les uns des autres, tous simulent et dissimulent, tous font du mensonge un usage protéiforme et souvent extravagant. La seule figure héroïque qui semble résister à ces jeux d'illusion et de duperie est située, dès les premiers vers, dans un passé révolu, ostensiblement fantasmatique, théâtralisé par Agrippine sous la forme d'hypotyposes récurrentes, souvenir éblouissant dont il est impossible à Agrippine de faire le deuil : il s'agit de Germanicus, faisant briller vérité et vertu de par le monde, assassiné au sommet de sa gloire. Mais le paradoxe est bien que l'obsession de venger Germanicus fera de cette image éclatante et bonne ce qui motive les stratégies les plus ténébreuses, cruelles et machiavéliques, impliquant une virtuosité inouïe dans l'ordre du mensonge.

Ces détournements « politiques » des éléments épars d'un discours épicurien athée s'accompagnent alors d'une série de perversions éthiques dont il serait aisé de prendre la mesure. En ses finalités, l'action de Séjanus ne vise, à aucun moment, une volupté pure, pensée sur le modèle d'une sagesse de l'*indolentia* et de la *tranquillitas animi*. En ses modalités, l'action politique de Séjanus – qui, comme celle des autres personnages, est essentiellement verbale -, repose elle aussi sur la feinte et sur le mensonge. (Manipulé par Agrippine, Séjanus lui-même use de feintes, notamment à l'égard de Livilla, de Tibère, et, dans une certaine mesure, à l'égard d'Agrippine elle-même).

Il serait dès lors assez facile d'énumérer les traits qui éloignent son propos d'une sagesse épicurienne authentique : l'ethos d'un « soldat philosophe » dont l'action est en grande part dictée par la logique de vengeance d'Agrippine ; une hantise du pouvoir, ou, en cas d'échec, le désir d'une mort aussi glorieuse que possible : l'ultime défi de Séjanus à la mort déportera les accents lucrétiens de ses diatribes du côté de ces figures stoïciennes dont l'épicurisme, traditionnellement, se gausse ; enfin, la passion assez trouble éprouvée pour Agrippine, qui sous-tend à la fois désir érotique, désir de pouvoir et désir de gloire, jusque dans l'imminence de la mort.

Toute une littérature sur le tyranicide est à l'arrière-plan. Mais dans la bouche de Sejanus, les enjeux politiques de la mise à mort du tyran sont esthétisés à outrance ; si bien que l'argument politique s'efface au profit de la jouissance macabre que procure le tableau verbal du crime, peint et repeint inlassablement tout au long de la pièce par les hypotyposes sanguinaires d'Agrippine. Pour Séjanus comme pour Agrippine, la scène du politique sera d'abord un théâtre de la cruauté. Théâtre d'ombres, de fantômes et de fantasmes, théâtre de « feintes » – mot cardinal récurrent de leur discours, renvoyant à cette poétique de la duperie qu'ils mettent en abyme l'un et l'autre ; théâtre de simulacres, de mensonges, et de songes. Ici, de façon fort singulière, certains thèmes de l'analyse libertine du pouvoir flirtent à la fois avec le réalisme machiavélien le plus cru et avec le délire du pur fantasme.

C'est que, dans l'imaginaire politique en question, le fantasme est éminemment réel, son « trop de réalité » pèse lourdement, son efficience est fatale – à tel point qu'il semble parfois absorber l'essentiel de l'action dramatique. La mort d'Agrippine n'aura pas lieu. Pas ici en tout cas. Mais par l'effet de trompe-l'œil qu'il instaure d'emblée, le titre même, *La Mort d'Agrippine*, installe le spectateur dans cette logique des *phantasmata* : la mort d'Agrippine est un simulacre qui ne cesse de hanter la représentation comme son horizon ultime, sur un mode subliminal, dans le ressassement de la parole obsessionnelle qui la suggère et la diffère jusqu'aux dernières répliques. Faut-il s'en étonner ? La figure rhétorique la plus caractéristique d'Agrippine à cet égard, ce sera bien

l'hypotypose, qui peint la mort et rend sa présence contagieuse : hypotyposes de la mort de Germanicus (Agrippine ne se lasse pas de la répéter, de l'amplifier, de la savourer), mais aussi de la mort de Séjanus lui-même. A bien des égards, la rhétorique libertine de la pointe par équivoque mise en spectacle dans cette scène et ailleurs par Séjanus, faisant voir dans la mort rien d'autre qu'un rien-pour-nous, inspirant une peur nourrie par ces « beaux riens qu'on adore », est la réponse stylistiquement la plus efficace à ce goût immodéré pour les hypotyposes, pour les « tableaux » de la mort dont Agrippine est friande. Equivoques « nihilistes » contre hypotyposes superstitieuses ? Sans doute, mais la contagion des fantasmes pathogènes n'épargne pas Séjanus, quelle que soit la distance d'esprit fort qu'il manifeste à leur égard.

Dans cette mesure même, l'« épicurisme » n'est pas seulement ici perverti éthiquement et politiquement : de façon plus globale, c'est toute une esthétique du personnage et l'art verbal qu'il mobilise qui jurent avec la pensée du Jardin, qu'elle soit antique (Epicure, Lucrèce) ou moderne (Gassendi). Ce qui peut conduire à s'interroger sur la nature des effets produits par ce type de discours libertin, à l'hôtel de Bourgogne ou sur quelque autre scène, aux alentours de 1653.

LE DEMON DE L'EQUIVOQUE : LE « RIEN » DANS TOUS SES ETATS.

Séjanus intègre les philosophèmes épicuriens à une rhétorique de la pointe dont Cyrano est reconnu comme maître, en tant que « théoricien » – dans la préface de ses *Entretiens pointus* – et en tant que praticien hors pair (le Sorel de la *Bibliothèque Française* témoignera du fait que cette spécialité (celle de la pointe par équivoque au premier chef) restera attachée au nom de Cyrano dans la République des Lettres. La reprise lexicale devenue célèbre : « Qui les craint ne craint rien », oscillant entre deux sens divergents (qui craint les dieux n'a rien à craindre ; qui craint les dieux ne craint que des riens, ces « beaux riens » dont il est question au vers 636) donne à la syllepse sur « rien » une fonction d'encadrement ironique, esthétisant à outrance ce morceau de bravoure de l'irréligion moderne sans équivalent sur la scène de

l'Age baroque. La reprise anaphorique de « rien » place l'ensemble de la diatribe sous le signe de l'art de la pointe par équivoque.

Or la pointe par équivoque a déjà toute une histoire dans la mémoire du libertinage, elle participe – depuis les accusations de Garasse notamment- à toute une mythologie associée à la pragmatique du discours libertin : elle manifeste, plus que d'autres « stylèmes », un art d'insinuer, de faire passer des idées hétérodoxes tirant profit du plaisir procuré par le « trait d'esprit » d'allure joueuse ou « mondaine ». Pointe extrême de l'ironie libertine, l'équivoque simule et dissimule : elle simule un jeu verbal sans conséquence, et dissimule des thèses dangereuses qui n'ont rien d'un jeu. En cela, la pointe par équivoque est l'un des nerfs les plus actifs d'un « art d'écrire » libertin – l'écriture des *Lettres diverses, satiriques et amoureuses* ayant constitué à cet égard pour Cyrano un champ d'expérimentation hors pair. D'autres temps forts de *La Mort d'Agrippine* mettent en abyme de la manière la plus spectaculaire cette pratique libertine de la pointe par équivoque comme art suprême de la « dis/simulation ». Ainsi, à la scène III de l'Acte III, Agrippine, prise en flagrant délit de complot contre Tibère (Tibère entrant sans être vu la surprend alors qu'elle décrit le meurtre du tyran avec la plus intense délectation) déploie les ressources d'un art de la « feinte » pour faire dire rétroactivement tout autre chose aux mots que Tibère a pu entendre ; et Tibère apprécie en connaisseur « l'esprit » de cette création rétrospective de sens équivoqué, improvisée en un clin d'œil (v.802 : « La réponse est d'esprit et n'est pas mal conçue »).

Ici cependant, en ce face à face qui l'oppose à Térentius, l'équivoque ne simule rien, ne dissimule rien. Elle exhibe surtout chez l'athée une jouissance particulière procurée par le jeu sur les signifiants. Jeu où les variations sur « rien », sur ses différentes fonctions grammaticales et sur ses différentes significations prennent une telle intensité au fil des répliques, et même au fil des scènes qui se font écho, qu'elles finissent par en acquérir une dimension proprement esthétique : celle d'une véritable poétique de la négation à l'usage des « déniaisés ».

« Et puis mourir n'est rien, c'est achever de naître » (v.609) ; « Cela n'est que la mort et n'a rien qui m'émeuve. »(v.1558) ; « Et

que le coup fatal ne fait ni mal ni bien,/Vivant, parce qu'on est, mort, parce qu'on n'est rien. »(v.1571-72) ; « Pensez-vous m'étonner par ce faible moyen,/ Par l'horreur du tableau d'un être qui n'est rien ? » (v.1575-76)...Un fait de langue souvent attesté, l'instabilité de « rien », tantôt pur instument de la négation, tantôt élément aux contours plus « positifs », plus proche du sens étymologique de « res » (« ces beaux riens qu'on adore ») devient, sous la plume de Cyrano, une sorte de « forme-sens » du discours athée figuré sur scène, et le ressort d'explorations scripturales sans cesse recommencées.

Ce dévoiement « esthétique » des argumentations épicuriennes au sujet de la mort peut à son tour produire des effets équivoques sur le spectateur. D'un côté, il participe d'un échec : la détermination de Séjanus et son mépris de toute crainte le conduisent à la mort. D'un autre côté, ces mêmes figures épicuriennes ont ceci de troublant que, quels que soient les soupçons qui planent sur elles et incitent à disqualifier leur force philosophique intrinsèques, elles n'en contribuent pas moins à donner à Séjanus une certaine grandeur, dont Agrippine elle-même finit par prendre acte, en dépit de la haine effroyable qu'elle lui porte (v.1582-86).

« Belles impiétés » : l'oxymore qui résumera toute une part de la réception de cette pièce singulière n'est pas indifférent à cet égard : cet athéisme tonitruant qui ne mène à rien, à rien sinon à l'échec et à la mort, n'en demeure pas moins beau par certains de ses aspects. En ces temps de Fronde ou d'immédiat « après-Fronde », en ces temps où commence une période de retrait pour le « libertinage érudit » – retrait sur lequel toute une historiographie depuis René Pintard s'interroge –, cette esthétisation à outrance d'un « matamore » de l'athéisme et d'un épicurisme de l'échec put susciter bien des effets de clair-obscur quant à la « valeur » de Séjanus et quant aux valeurs dont il se fait le porte-parole intempestif.

Car Séjanus, dans la palette des personnages sombres et venimeux qui peuplent la scène, d'Agrippine à Tibère, reste à bien des égards une figure exceptionnellement brillante, par son art du langage, et un héros « généreux », jusque dans sa propre perte.

C'est bien cette collusion entre un *ethos* de « généreux » et un discours athée blasphématoire qui fera sa singularité d'étoile filante sur la scène tragique du XVIIème siècle.

« Il y a des héros en mal comme en bien » (La Rochefoucauld, M.185). Telle maxime d'un héros malheureux de la Fronde, autrement plus héroïque que le Séjanus de Cyrano, fera couler, on le sait, beaucoup d'encre, jusqu'à nourrir des interprétations forcées, pré-sadiennes. Dans *La Mort d'Agrippine*, en un monde où règne une corruption universelle, la figure du héros, sa *virtù*, sa grandeur d'âme paraissent totalement dissociées des repères axiologiques ordinaires. Avec Agrippine ou Séjanus, elles semblent se mesurer par delà le bien et le mal – repères qui ne semblent valoir désormais que dans un temps révolu, pour ce type de héros lui-même révolu qu'incarne, à l'état de fantasme, Germanicus. Sur la scène de la prise du pouvoir et de ses « coups » d'Etat, l'« extraordinaire » règne sans partage, et on se soucie peu de droit et de morale. En pareil contexte, la mort de Séjanus ne pourra apparaître à aucun moment comme un châtiment édifiant.

Les *surdéterminations* lucrétiennes du discours de Séjanus sur la mort, déplacées sur la scène d'une politique « baroque » du complot et du tyranicide portée au comble de sa noirceur, font entendre des harmoniques étranges et finissent par induire des *indéterminations* de divers ordres. Pour le spectateur de la tragédie de Cyrano, la mort assurément n'est pas rien. La mort pèse lourdement sur l'ensemble de la représentation, sur la mémoire des personnages, sur leurs motivations, sur leurs jugements et leurs valeurs : la « catastrophe » annoncée par Nerva à Tibère ne sera que le dernier avatar de cette importance dévorante de la mort. Dramatiquement, dramaturgiquement même, dans la mise en scène de ses « feintes » successives, Agrippine jouit par avance de la mort à venir de ses interlocuteurs, elle ne vit plus que pour accomplir le scénario d'un échange « mort contre morts » : contre celle de Germanicus, celles de Tibère et de Séjanus, dût-elle mourir elle-même pour parvenir à ses fins. Et Séjanus, quelles que soient ses déclarations « matérialistes », est pris dans cet engrenage de la passion destructrice : lui-même mettra en scène sa propre mort sur un mode héroïque qui donnera à Agrippine sa seule et ultime satisfaction (v.1580-1584). Comme si, en dernière instance,

c'était par sa mort de « généreux » et par l'image qu'il en laisse, que Séjanus dévoilait son ultime valeur.

L'éthique de la « générosité » est très présente de bout en bout mais c'est en ces dernières scènes de défi à la mort qu'elle s'intensifie. Faire d'un athée défiant ouvertement le Ciel et l'idée même d'immortalité de l'âme, un « généreux » suscitant l'admiration de ses pires ennemis : tel est le geste sans doute le plus scandaleux de Cyrano dans *La Mort d'Agrippine*. Les noces sulfureuses du libertinage et de la « générosité » avaient sans doute été célébrées dans un roman comme le *Francion*, tout particulièrement lorsque le héros de Sorel participait aux orgies de Raymond et de ses compagnons déniaisés. Mais génériquement le type théâtral de Généreux avec lequel flirte ici la figure athée de Séjanus est auréolé d'un potentiel éthique et esthétique autrement plus prégnant dans les imaginations. Dans les récits de Cyrano lui-même, il arrivera que le prestige éthique et esthétique associé à la notion de « générosité » subsiste au cœur de scènes particulièrement transgressives (songeons à l'épisode où les philosophes lunaires évoquent la mort la plus noble à leurs yeux, par ingestion de l'ami et reproduction charnelle visant à le faire revivre) : mais c'est bien ici que la « générosité » athée, par effet différentiel (Séjanus pouvant se comparer, dans son ordre propre, à tant et tant de héros « vertueux » affirmant sur scène leur générosité), semble défier le plus fortement les grands modèles théâtraux qui hantent les mémoires. Et l'on est bien loin à cet égard de la tentative de conciliation entre vertu païenne et vertu chrétienne d'un La Mothe le Vayer, par exemple, dans *La Vertu des Païens*, où Epicure figurait en bonne place, malgré les éléments les plus irreligieux de sa doctrine.

EN GUISE D'EPILOGUE...

La singularité du discours de Séjanus, « généreux » athée imprégné de Lucrèce mais si peu épicurien en son mode d'être et en ses motivations éclaire sous son jour le plus cru l'horizon de crise sur le fond duquel la reviviscence d'une « politique épicurienne » consistante put prendre historiquement forme et sens. Elle permet de mieux mesurer, par différence, le caractère positif et constructif du modèle utilitariste et prudentiel élaboré

par Gassendi à partir des maximes d'Epicure consacrées au droit – à une certaine distance, comme l'a rappelé Gianni Paganini, du « crypto-athéisme » des déniaisés et des problématiques libertines de l'imposture -, et de mieux comprendre les effets que cette politique reposant sur l'*utilitas* aura sur la réflexion morale d'un Bernier ou d'un Saint-Evremond : au premier chef, un désir de reconstituer une sécurité optimale dans un univers où l'instabilité des fondements du politique, de ses représentations et de son discours est perçue comme un danger pour la liberté de chacun ; où la démystification des assises religieuses et morales du pouvoir semble le livrer à l'immanence fluctuante des rapports de force les plus cyniques ; où la référence au Droit et au Juste ne relève plus que d'une fiction mobilisée, à l'occasion, par les passions et les volontés de puissance en concurrence ; et où l'intérêt, dévoilé comme principe de toute action politique, mal compris et mal régulé, peut motiver une guerre sans fin de tous contre tous.

DIDEROT,
LE RÊVE DE D'ALEMBERT

Par Florence LOTTERIE
Université Marc-Bloch, Strasbourg

Suite de l'entretien précédent
Interlocuteurs : Mademoiselle de Lespinasse, Bordeu.

Sur les deux heures le docteur revint. D'Alembert était allé dîner dehors, et le docteur se trouva en tête à tête avec mademoiselle de Lespinasse. On servit. Ils parlèrent de choses assez indifférentes jusqu'au dessert ; mais lorsque les domestiques furent éloignés, mademoiselle de Lespinasse dit au docteur :
MADEMOISELLE DE LESPINASSE
Allons, docteur, buvez un verre de malaga, et vous me répondrez ensuite à une question qui m'a passé cent fois par la tête et que je n'oserais faire qu'à vous.
BORDEU
Il est excellent ce malaga… Et votre question ?
MADEMOISELLE DE LESPINASSE
Que pensez-vous du mélange des espèces ?
BORDEU
Ma foi, la question est bonne aussi. Je pense que les hommes ont mis beaucoup d'importance à l'acte de la génération, et qu'ils ont eu raison ; mais je suis mécontent de leurs lois tant civiles que religieuses.
MADEMOISELLE DE LESPINASSE
Et qu'y trouvez-vous à redire [?]
BORDEU
Qu'on les a faites sans équité, sans but, et sans aucun égard à la nature des choses et à l'utilité publique.
MADEMOISELLE DE LESPINASSE
Tâchez de vous expliquer.
BORDEU
C'est mon dessein… Mais attendez… (Il regarde à sa montre.) J'ai encore une bonne heure à vous donner. J'irai vite et cela nous suffira… Nous sommes seuls. Vous n'êtes pas une bégueule.

Vous n'imaginerez pas que je veuille manquer au respect que le vous dois ; et quel que soit le jugement que vous portiez de mes idées, j'espère de mon côté que vous n'en conclurez rien contre l'honnêteté de mes mœurs.
MADEMOISELLE DE LESPINASSE
Très assurément ; mais votre début me chiffonne.
BORDEU
En ce cas changeons de propos.
MADEMOISELLE DE LESPINASSE
Non, non, allez votre train. Un de vos amis qui nous cherchait des époux à moi et à mes deux grandes sœurs, donnait un sylphe à la cadette, un grand Ange d'annonciation à l'aînée, et à moi, un disciple de Diogène. Il nous connaissait bien toutes trois. Cependant, docteur, de la gaze, un peu de gaze.
BORDEU
Cela va sans dire ; autant que le sujet et mon état en comportent.
MADEMOISELLE DE LESPINASSE
Cela ne vous mettra pas en frais… Mais voilà votre café… prenez votre café.

Diderot, Le Rêve de d'Alembert, *incipit du troisième et dernier entretien, Paris, GF-Flammarion, édition de Colas Duflo, p. 169-171.*

Le sérieux libertin

> *Bordeu – Ce n'est pas moi, c'est ou la nature ou la société. Écoutez, mademoiselle, je ne m'en laisse point imposer par des mots, et je m'explique d'autant plus librement que je suis net et que la pureté connue de mes mœurs ne laisse prise d'aucun côté.*
> *Diderot, Le Rêve de d'Alembert*

Pour entrer dans l'enquête matérialiste et, à plus forte raison, pour accepter d'en suivre les tours et détours sans résister à leur hardiesse éventuelle – ce que *Le Neveu de Rameau* appelle justement « libertinage » des pensées – il convient de se mettre en condition. Ainsi qu'en témoigne le sommeil agité de d'Alembert au début du deuxième entretien, le matérialisme n'est pas une philosophie reposante ; mais celui qui en est saisi se trouve immanquablement en état de jouir. Non seulement d'Alembert, fort aise de ses conjectures sexuelles, rit dans et par le rêve, mais il finit par penser avec ses doigts – « je ne sais où il avait caché sa main »… Julie pratique à son tour ce que Jean-Claude Bourdin appelle des « expériences de pensée » sur son propre corps, dont elle teste les extensions sensibles.

La conversation est ainsi un plaisir, mais non au sens où elle s'assimilerait à la légèreté de la propédeutique mondaine ménagée par les *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle. Bordeu, si capable de rire et de rêver soit-il, préserve le sérieux du savant et n'oublie pas qu'il traite de sujets « graves », à l'horizon desquels se trouve tout de même l'athéisme. Et puis, il est médecin. La discussion sur la sensibilité, propriété générale de la matière, se donne pour finalité le bon usage du corps. Se plaire avec soi-même, comme Julie devenue capable de poser sans s'effaroucher sa main sur sa propre cuisse, suppose de se comprendre, de s'écouter. La santé est ici la vraie priorité axiologique : « Je veux qu'on se porte bien, je le veux absolument, entendez-vous ? » Ce qui est agréable ne l'est jamais autant que lorsqu'il est aussi utile.

Le troisième entretien établit en ce sens une hiérarchie des actes sexuels, motivé qu'il se trouve par la nécessité d'affirmer la possibilité d'une morale matérialiste. Peut-on fonder la vertu sur la conviction que « la nature ne fait rien d'incorrect », selon la célèbre formule des *Essais sur la peinture* ? Et qui peut la fonder, dans

l'économie interne du dialogue ? Ces questions sont d'autant plus d'actualité qu'au moment où commence le troisième dialogue, d'Alembert s'est absenté : ne restent que Julie, dont la *libido sciendi* a eu le temps de s'aiguiser au cours des débats précédents et Bordeu, qui revient à point nommé pour traiter du « mélange des espèces » et de toutes les possibilités d'échange sexuel. Comment discuter de l'« imaginable » en ce domaine sans glisser dans l'obscénité ? Comment jouer avec les registres du dialogue galant sans y tomber, tout en continuant de lutter contre les résistances induites par la circulation d'une pensée hétérodoxe ?

En s'annonçant comme « suite de l'entretien précédent », le dialogue maintient l'idée de continuité qui est également au cœur de la représentation matérialiste de l'univers. L'importance, inusitée dans l'ouvrage, de la didascalie, doit nous arrêter. Elle signale d'abord la ponctualité du médecin, convié à deux heures par Julie, révélant le souci de maintenir les conditions d'un échange complice où il faut répondre « présent » aux attentes de l'interlocuteur. Mais surtout, elle souligne la tension entre une dynamique centrifuge et une dynamique centripète. Une indication spatiale volontairement elliptique – l'adverbe « dehors » – convoque un hors-scène mystérieux, le lecteur étant libre d'imaginer que d'Alembert est allé retrouver le Diderot du premier entretien. Ainsi le dialogue auquel nous allons assister est-il discrètement redoublé par celui que tiendront, au même moment, les deux philosophes – discrètement, parce que la circulation de la pensée matérialiste se fait évidemment sur le mode du clandestin, du non-dit. La dramaturgie du *Rêve de d'Alembert* joue régulièrement de l'opposition entre la publicité possible de la philosophie et son inscription dans un espace intime. Le resserrement est en l'occurrence celui du « tête à tête », rendu effectif par la sortie des domestiques : pour penser les choses interdites, mieux vaut rester entre soi.

Le sommaire narratif (« On servit. Ils parlèrent de choses assez indifférentes jusqu'au dessert ») nous apprend que les forces physiques ont été restaurées : pour bien penser, il faut que le corps soit d'attaque, car c'est par lui que passe la hardiesse des « conjectures ». Si l'on peut assimiler ce début à une scène d'exposition, c'est au sens où on y retrouve la tension

caractéristique entre récit et action : à l'indication didascalique répond en effet ici le dynamisme d'une prise de parole *in medias res*, qui dit aussi ce que doivent être les conditions optimales de l'échange intellectuel. La modalité injonctive de la réplique de Julie révèle son ardente curiosité : double impératif (« Allons, docteur, buvez… ») suivi d'un futur à valeur d'ordre (« vous me répondrez ensuite… »). Le malaga et la philosophie : savoir et saveur se conjuguent ici, pour rappeler que le matérialisme est aussi un hédonisme.

L'impatience est également perceptible dans l'hyperbole (« une question qui m'a passé cent fois par la tête »), mais tout cela ne doit pas nous étonner : la situation correspond bien au temps de la *digestion*, dont le lecteur se souvient qu'elle est, dans le premier entretien entre Diderot et d'Alembert, le processus biologique qui sert d'illustration à l'hypothèse de la continuité entre sensibilité inerte et sensibilité active. De même, le dîner est un *temps de repos* – où on ne parle par conséquent que de « choses indifférentes » – lequel n'est pas, en bonne orthodoxie matérialiste, un *temps mort*, mais plutôt une fermentation momentanément ralentie ou, pour user d'un registre métaphorique très présent dans *Le Rêve de d'Alembert*, une résonance affaiblie des « cordes sensibles ». Deux heures et demie séparent cet entretien de la fin du précédent : Julie, qui tient à sa question sur le mélange des espèces, ne s'est pas arrêtée de « vibrer », et si l'écho des paroles de Bordeu est désormais assourdi, il est encore présent à sa mémoire – faculté dont *Le Rêve de d'Alembert* a montré auparavant qu'elle garantissait l'unité du « moi » pensant.

Reprenant sa posture d'« enquêtante[1]« , elle est ici vraiment philosophe, ce qui n'empêche que Bordeu reste désigné comme *auctoritas* : la fameuse question, elle ne veut « la faire qu'à [lui] ». La tournure restrictive renvoie aussi à l'intimité de l'échange, ce qui n'ira pas, on le verra, sans problèmes. La tournure emphatique, par sa familiarité même – « Il est excellent ce malaga » – indique que nous sommes ici dans un cadre amical qui autorise un certain

1. Rappelons que la distinction entre l'« enquêtant » et le « dogmatique » dans le dialogue philosophique est suggérée par Diderot lui-même dans son *Apologie de l'abbé Galieni*.

relâchement. Cependant, Bordeu est d'abord le *connaisseur*, apte à juger de la qualité d'un vin comme de celle d'une interrogation, ainsi que le montre la syllepse sur l'adjectif : « Ma foi, la question est bonne aussi ». Le plaisir reste celui de la philosophie. Observons que le discours de maîtrise ne s'inscrit pas dans la généralité de l'énoncé doctrinal, mais dans une énonciation subjective : Bordeu est invité à exprimer sa propre pensée, en termes de préférences. C'est bien sur ce mode qu'il répond, en reprenant le verbe introducteur (« je pense que… ») et en proposant un jugement de valeur (« je suis mécontent de leurs lois »). Le « je », massivement présent, nous rappelle ce qu'est une philosophie en dialogue, et non pas en traité.

C'est aussi en vertu de ce choix formel de l'exposition philosophique que Bordeu ne répond pas directement à la question : il la reformule selon une nouvelle perspective problématique, absente du propos de Julie. *Le Rêve de d'Alembert* est ainsi, d'une manière générale, mise en scène de la pluralité des voix et travail sur leurs modes de composition, d'agrégation. Ici, Bordeu *complète* la question, lui donne toute sa résonance : la réflexion sur les échanges sexuels est inséparable d'une réflexion sur les critères du licite et de l'illicite. Ce faisant, le médecin donne son orientation thématique à l'ensemble du troisième entretien : en évoquant les « lois », il pose le problème des conditions de possibilité d'une morale sexuelle matérialiste. Ce qu'il évoque dans cette réplique, ce sont deux des trois « codes » sur l'harmonie desquels le *Supplément du voyage de Bougainville* fait reposer le bonheur humain. Reste à parler du dernier, le code de la nature : c'est bien l'affaire du matérialisme.

La relance de Julie permet de préciser la place de la « nature ». Celle-ci n'est pas axiologiquement neutre : en invoquant l'« utilité publique », Bordeu lie le naturel au social. Contrairement à ce qui se passe chez Sade, la morale sexuelle[1] du matérialiste ne se fonde qu'avec pour horizon l'ordre collectif de la *polis*. L'entretien va donc proposer une hiérarchie des actes sexuels, en fonction des

1. Peut-on d'ailleurs, en ce qui concerne Sade, parler de « morale » sexuelle, alors qu'il s'agit toujours pour lui d'arracher le sexe à l'ordre des lois, de *la* loi ?

critères de l'utile et de l'agréable. Au sommet, ce qui relève des deux : l'hétérosexualité procréatrice[1] ; mais rien n'est condamnable en soi, pas plus la masturbation, utile, que l'homosexualité, agréable. La hardiesse même de Bordeu peut donc se réclamer expressément des « mœurs ». Il y va d'abord de la justification de la situation actancielle : « Nous sommes seuls ». Un homme et une femme sont enfermés pour parler de sexe, mais nous ne sommes pas pour autant chez Crébillon ; Bordeu affichera donc ce que la rhétorique aristotélicienne appelle un *ethos* : pour convaincre, l'orateur se réclame de sa droiture morale (« j'espère que de votre côté vous n'en conclurez rien contre l'honnêteté de mes mœurs »). La didascalie (« Il regarde à sa montre ») vient à la rescousse : on y retrouve le médecin soucieux de ses malades et de son devoir thérapeutique. Cette longue précaution oratoire délivre également, au niveau référentiel, le protocole de lecture du *Rêve de d'Alembert* : si, comme le dit ici Bordeu, le libertinage de pensée ne conduit pas inévitablement au libertinage des mœurs, le texte que nous lisons peut se défendre d'appartenir à la classe des « livres licencieux », car Diderot ne savait que trop que, pour ses contemporains – auxquels il se garda de la faire connaître, quelques proches exceptés – son œuvre serait immanquablement cataloguée comme « libertine ».

Le sérieux du savant autorise ainsi toutes les explorations, même si elles doivent menacer les bienséances langagières. Bordeu nous avait du reste déjà prévenus dans le deuxième entretien : « Quand on parle science, il faut se servir des mots techniques. » Nous ne sommes pas dans le registre mondain, si hypocrite, de la « gaze ». Quand Bordeu affirme à Julie : « Vous n'êtes pas une bégueule », c'est autant constat qu'injonction. Le médecin refuse ici clairement de s'engager dans les ruses de la coquetterie : son interlocutrice est priée de rester philosophe, et non de jouer la grande scène de la pudeur effarouchée propre aux marquises des romans crébilloniens. C'est pourquoi le mouvement de recul de Julie (« mais votre début me chiffonne ») se solde par une riposte sèche dont l'efficacité est au demeurant immédiate, comme en témoigne la vigoureuse dénégation de la jeune femme. Celle-ci

1. Ce que précise d'emblée Bordeu en parlant de « l'acte de la génération ».

éprouve visiblement le besoin de se fabriquer une conduite libertine très propre à engager Bordeu à poursuivre, puisqu'elle définit sa position en partant d'une anecdote gaillarde : elle sera donc, au moins fictivement, l'épouse potentielle d'une « disciple de Diogène », le philosophe qui s'avance nu.

Dans ce contexte nouveau du dialogue, la réserve finale (« Cependant, docteur, de la gaze, un peu de gaze ») apparaît plutôt comme une ironie. Julie est dans le registre de la *parodie* de la coquette, puisqu'elle vient ostensiblement de renoncer à ce rôle. Bordeu prend acte : sa concession est toute oratoire, car « le sujet » et « [son] état », en tant qu'ils relèvent de la science, ne sauraient jamais être obscènes, mais toujours au service d'une vérité sincèrement recherchée. Julie soulignera du reste elle-même le statut spécifique de la langue savante, sur laquelle il n'est pas nécessaire de faire pousser des fleurs de rhétorique : « Cela ne vous mettra pas en frais ». Chaque interlocuteur est désormais bien d'accord sur le protocole de l'échange, et tout est paré pour l'ultime « extravagance » du *Rêve de d'Alembert*. Décidément moins effarouchable que jamais, Julie sert son « café » à Bordeu, substance dont il n'est pas besoin d'avoir fait beaucoup d'études pour savoir qu'il s'agit d'un excitant…

ALEXANDRE DUMAS, *LES TROIS MOUSQUETAIRES*,

Par Sarah MOMBERT
ENS Lettres & Sciences Humaines, Lyon

Athos fit un pas vers Milady.
– Je vous pardonne, dit-il, le mal que vous m'avez fait ; je vous pardonne mon avenir brisé, mon honneur perdu, mon amour souillé et mon salut à jamais compromis par le désespoir où vous m'avez jeté. Mourez en paix.
Lord de Winter s'avança à son tour.
– Je vous pardonne, dit-il, l'empoisonnement de mon frère, l'assassinat de Sa Grâce lord Buckingham ; je vous pardonne la mort du pauvre Felton, je vous pardonne vos tentatives sur ma personne. Mourez en paix.
– Et moi, dit d'Artagnan, pardonnez-moi, madame, d'avoir, par une fourberie indigne d'un gentilhomme, provoqué votre colère ; et, en échange, je vous pardonne le meurtre de ma pauvre amie et vos vengeances cruelles pour moi, je vous pardonne et je pleure sur vous. Mourez en paix.
– Im am lost ! murmura en anglais Milady. I must die.
Alors elle se releva d'elle-même, jeta tout autour d'elle un de ces regards clairs qui semblaient jaillir d'un œil de flamme.
Elle ne vit rien.
Elle écouta et n'entendit rien.
Elle n'avait autour d'elle que des ennemis.
– Où vais-je mourir ? dit-elle.
– Sur l'autre rive, répondit le bourreau.
Alors il la fit entrer dans la barque et, comme il allait y mettre le pied, Athos lui remit une somme d'argent.
– Tenez, dit-il, voici le prix de l'exécution ; que l'on voie bien que nous agissons en juges.
– C'est bien, dit le bourreau ; et que maintenant, à son tour, cette femme sache que je n'accomplis pas mon métier, mais mon devoir.
Et il jeta l'argent dans la rivière.
Le bateau s'éloigna vers la rive gauche de la Lys, emportant la coupable et l'exécuteur ; tous les autres demeurèrent sur la rive droite, où ils étaient tombés à genoux.

Le bateau glissait lentement le long de la corde du bac, sous le reflet d'un nuage pâle qui surplombait l'eau en ce moment.
On le vit aborder sur l'autre rive ; les personnages se dessinaient en noir sur l'horizon rougeâtre.
Milady, pendant le trajet, était parvenue à détacher la corde qui liait ses pieds : en arrivant sur le rivage, elle sauta légèrement à terre et prit la fuite.
Mais le sol était humide ; en arrivant au haut du talus, elle glissa et tomba sur les genoux.
Une idée superstitieuse la frappa sans doute ; elle comprit que le ciel lui refusait son secours et resta dans l'attitude où elle se trouvait, la tête inclinée et les mains jointes.
Alors on vit, de l'autre rive, le bourreau lever lentement ses deux bras, un rayon de lune se refléta sur la lame de sa large épée, les deux bras retombèrent ; on entendit le sifflement du cimeterre et le cri de la victime, puis une masse tronquée s'affaissa sous le coup.
Alors le bourreau détacha son manteau rouge, l'étendit à terre, y coucha le corps, y jeta la tête, la noua par les quatre coins, le chargea sur son épaule et remonta dans le bateau.
Arrivé au milieu de la Lys, il arrêta la barque, et suspendant son fardeau au-dessus de la rivière :
– Laissez passer la justice de Dieu ! cria-t-il à haute voix.
Et il laissa tomber le cadavre au plus profond de l'eau, qui se referma sur lui.
Trois jours après, les quatre mousquetaires rentraient à Paris ; ils étaient restés dans les limites de leur congé, et le même soir ils allèrent faire leur visite accoutumée à M. de Tréville.
– Eh bien ! messieurs, leur demanda le brave capitaine, vous êtes-vous bien amusés dans votre excursion ?
– Prodigieusement, répondit Athos, les dents serrées.

Alexandre Dumas, Les Trois Mousquetaires*, in* Les grands Romans d'Alexandre Dumas*, éd. de Claude Schopp, Laffont (Bouquins), 1991, p. 543-545.*

L'ordre du roman populaire : transparence du récit et exhibition du code dans *Les trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas (la mort de Milady)

Alexandre Dumas n'est pas un auteur pour explication de texte. Outre son statut de romancier « populaire », qui l'exclut du panthéon scolaire, sa prose a la réputation de se prêter malaisément à la lecture intensive qui est celle du commentaire, et d'appeler au contraire à une lecture extensive, de pur divertissement.

L'expérience qui consiste à commenter un extrait de son œuvre – ici l'épisode de la mort de Milady dans *Les trois Mousquetaires* – peut néanmoins être tentée avec profit. Elle met au jour un paradoxe qui n'est pas dénué d'enseignement pour le lecteur, puisqu'elle prouve que l'écriture romanesque peut être à la fois transparente et consciente de ses propres procédés, qu'elle peut appeler dans le même temps l'adhésion et la distance critique de son lecteur.

Fortement médiatisé par la superposition de codes esthétiques préexistants (ici le discours religieux, l'esthétique de la gravure, le pathétique, etc.), le dénouement du roman populaire est, en même temps, le lieu où s'exhibent et où fonctionnent à plein les conventions du genre auquel il appartient. Seuil final du livre, le dénouement n'a pas seulement pour fonction de mettre fin au récit et d'en parachever la cohérence sémiotique, mais il assure aussi la sortie du livre, le retour au paratexte et à la conscience du genre et de ses conventions.

L'exécution de Milady sanctionne, à la fin des *Trois Mousquetaires*, la sortie de l'aventure et le retour à l'ordre social et moral, troublé par l'action perturbatrice, éminemment romanesque, de la femme fatale. En tant que tel, cet épisode est le morceau de bravoure attendu par la structure manichéenne du roman romantique. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'il mette en place le dispositif complet (pictural, symbolique, rhétorique, etc.) du jugement.

Le tour de parole des accusateurs affiche la redondance formulaire du dialogue le plus ostensiblement solennel. Athos commence, alliant le discours performatif du pardon (« Je vous pardonne ») au rythme périodique de l'éloquence : les compléments du verbe « pardonner » font se succéder trois groupes équivalents sur le plan de la syntaxe et du volume syllabique (« mon avenir brisé », « mon honneur perdu », « mon avenir souillé »), tous achevés par une finale masculine qui les fait résonner, puis, en cadence majeure, un quatrième groupe plus long, qui amplifie le pathétique (« mon salut à jamais compromis par le désespoir où vous m'avez jeté »). La valeur métaphorique des participes passés « brisé », « perdu », « souillé », le mélange intime du registre religieux du salut et du désespoir romantique, la forte présence de la première personne et l'expansion lyrique contribuent à donner à cette intervention en style formulaire toute la profondeur métaphysique du mal du siècle, et donc à construire la figure d'Athos en sombre héros romantique.

L'intervention de milord de Winter, tout en reprenant la structure répétitive et la valeur performative de l'intervention d'Athos, avec un triple « je vous pardonne », la déplace sur le terrain politique. De Winter, beau-frère de la coupable, fait entendre la voix de la famille et de la société, se fait juge des crimes politiques de Milady.

Enfin, en inversant le schéma récurrent instauré par les deux premiers juges, d'Artagnan transforme le pardon en imploration (« pardonnez-moi ») et replace radicalement le jugement sur le terrain central du romanesque populaire, à savoir celui de l'aventure et de l'amour, ce que traduit le changement de lexique (« fourberie », « colère », « meurtre », « vengeances »). Les rôles, redéfinis (« madame », « indigne d'un gentilhomme »), retrouvent la labilité propre au roman où, contrairement à ce qui se passe dans les univers du drame ou de la tragédie politique dans lesquels se situaient les deux premiers accusateurs, chacun peut dissocier son rôle social et ses actions, voire changer de rôle au cours de l'intrigue. Conformément à sa place centrale dans le quatuor héroïque, dont il assure la synthèse, d'Artagnan parle un langage simple du cœur et de l'humanité (« je pleure sur vous », « ma

pauvre amie ») qui incite, plus que les emplois codifiés de ses camarades, à l'identification du lecteur.

Après la sentence « Mourez en paix » prononcée par les juges, au nombre de trois comme Eaque, Minos et Rhadamanthe, juges des Enfers antiques, c'est au tour de l'accusée de prendre la parole. Le style formulaire bénéficie de l'aura magique des langues étrangères : deux formules parallèles, composées de trois monosyllabes et centrées sur la première personne, redisent, en anglais, la nécessité du dénouement fatal. L'accompagnement narratif, apparemment redondant (« murmura en anglais »), insiste sur le retour à la vérité du personnage : en acceptant la sentence qui la condamne, l'espionne tombe enfin le masque, elle revient à la parole sincère et dépouillée du chrétien résigné devant le Jugement, c'est-à-dire qu'elle signe la fin du roman par l'abandon du rôle qui lui a permis d'alimenter en péripéties l'aventure. Par ailleurs, la solennité du moment interdit que le narrateur laisse s'introduire dans le dénouement le moindre sourire ; or le jeu sur les langues étrangères (l'anglais assimilé au latin) a constitué jusqu'ici un important ressort comique du roman, qu'il faut désormais désamorcer.

Au prix de la redite, le récit se charge de clore la phase dynamique de l'aventure dans le roman pour imposer, à travers la recherche d'une cohérence maximale des signes, la monodie du registre solennel. C'est pourquoi le récit semble répugner moins encore qu'à l'habitude à la redondance sémiotique : la notation d'attitude l'illustre de façon exemplaire, puisqu'elle ajoute à une évocation généralisante (« un de ces regards clairs qui… ») l'image conventionnelle de l'œil du griffon ou du mauvais œil de la jettatura (« jaillir d'un œil de flamme »). Le narrateur préfère ici à l'originalité de son récit la sécurité d'un code sémiotique partagé avec le lecteur, excluant tout risque d'erreur dans le déchiffrement des comportements des personnages.

Les références culturelles mobilisées par la mise en scène vont dans le même sens. Le dispositif narratif reprend ouvertement le schéma du passage « sur l'autre rive » des Évangiles ou plutôt des Enfers virgiliens, avec la traversée fluviale, dûment monnayée, sur une barque conduite par un nocher mystérieux. L'explication

historique selon laquelle, la Lys marquant la frontière naturelle du territoire français, les mousquetaires se mettent à couvert de la justice royale, passe ici totalement au second plan. Le point de vue romanesque, qui exalte les ressorts politiques et les haines privées à l'œuvre dans les actions, laisse place à un registre de lecture supérieur, majoritairement mythique. Athos en appelle au jugement divin (« que l'on voie bien que »), tandis que le bourreau, par le geste fortement théâtralisé de jeter à l'eau le salaire qui rétribue son service, instaure une distinction supérieure entre « métier » et « devoir », pratique sociale et exigence morale.

Le ralenti du récit, fortement marqué par une allitération en liquides (« glissait lentement le long »), contribue à la théâtralisation d'une scène à forte valeur picturale : les spectateurs à genoux, l'éclairage (« sous le reflet d'un nuage pâle »), la prééminence du sens visuel (« on le vit » et surtout « les personnages se dessinaient en noir sur l'horizon rougeâtre ») composent une représentation médiatisée par les modèles de la gravure en bichromie des images populaires ou du contraste chromatique violent des décors de mélodrame. L'illustration et le texte, le décor et le dialogue sont transparents l'un à l'autre.

C'est dans ce décor lisible jusqu'à la saturation qu'intervient la dernière péripétie du roman, mise au service de la symbolique du dénouement comme le sont les derniers sursauts du méchant dans les fins de mélodrames. La tentative d'évasion de Milady est condamnée à l'échec par sa place même dans le roman, qui ne la suscite que pour la mettre au crédit de la symbolique morale, c'est pourquoi, à peine esquissée par les compléments circonstanciels (« pendant le trajet », « en arrivant sur le rivage », « à terre ») et les verbes d'action (« sauta », « prit la fuite »), elle se fige, ajoutant dans le décor édifiant de la scène du jugement la silhouette attendue de la pénitente, « la tête inclinée et les mains jointes ».

Si même les ressources de Milady sont désormais inefficaces, c'est que le roman se refuse bien à prolonger l'aventure. L'action ne sera plus désormais que l'accomplissement solennel du jugement, dans un ultime ralenti narratif qui fixe l'image dans la mémoire, telle une vignette gravée illustrant de façon transparente, attendue, le récit. L'immobilité de la victime, l'omniprésence du

visuel (« alors on vit », « se refléta ») et la redondance pléonastique du style formulaire (« ses deux bras ») préparent cette rupture que la décapitation fait toujours sentir concrètement dans la matière du récit dumasien, dont elle est un des fantasmes récurrents.

Brutalement dépersonnalisée par la mort (« une masse tronquée », « le corps », « son fardeau », « le cadavre »), Milady n'est plus que le poids mort qui interdit définitivement au roman la légèreté de l'aventure. La solennité du récit se fait l'outil d'un programme esthétique qui va vers son accomplissement, grâce à la succession inexorable des « alors » et des « et » qui rythment le récit mythique. Privé du personnage qui lui donnait sa dynamique, le récit déploie dans un silence désespérant la solennité de formules (« Laissez passer la justice de Dieu ! ») qui ne visent plus aucun interlocuteur.

Et, comme l'eau qui engloutit le corps réifié de Milady, le récit se « referme » sur le miroir devenu sinistre de sa propre dynamique passée. C'est pourquoi le dénouement accepte une coda grinçante.

Le roman de cape et d'épée, contrairement au mélodrame, n'est pas tendu vers le pathétique pour le pathétique : les larmes ne sont qu'un de ses outils, le sublime n'est pas son registre ultime, ni l'édification du lecteur son objectif principal. C'est pourquoi, en attendant l'épilogue qui posera les jalons de la relance du cycle romanesque avec *Vingt Ans après*, le récit s'attarde à indiquer comment doit être lue la scène de l'exécution de Milady. Sur le mode de l'humour volontiers noir du roman populaire romantique, le narrateur figure l'erreur qui consisterait à ne pas prendre en compte le décrochage de tonalité de la fin du roman. Deux univers romanesques se télescopent : celui, dynamique et bonhomme, du roman d'aventures, dont la familiarité est soulignée (« leur visite accoutumée »), et l'univers du roman noir qu'a introduit la solennité du jugement capital. Le décalage est complet entre le registre lexical léger auquel emprunte le capitaine des mousquetaires pour décrire leur dernière aventure (« amusés », « excursion ») et le caractère sinistre des actions que nous avons lues. L'ironie noire d'Athos indique bien qu'il faut lire

ce dénouement comme une aventure sinistre et un noir divertissement.

C'est dans cet ultime retour sur lui-même où, après avoir imposé le recours transparent au code, il en suscite la conscience critique, que le roman dumasien atteint pleinement son objectif de roman populaire. Après avoir déployé l'encombrant arsenal d'esthétiques univoques, celle du roman d'aventures puis celle du mélodrame, après avoir tendu au lecteur le piège de l'adhésion, n'autorisant aucun écart entre le texte et sa lecture, il démontre l'inadéquation de ces interprétations et suggère un double jeu déstabilisant. Comme Athos, successivement héros de l'aventure et metteur en scène du dénouement mélodramatique, le lecteur doit être à la fois pleinement dans le code et hors du code. « Les dents serrées », il reconnaît finalement s'être « prodigieusement » amusé à se faire peur.

FAHLSTRÖM, *« PLANETARIET »*

Par Jean-Max COLLARD

Ut pictura nouveau roman, sur un diptyque d'Öyvind Fahlström [1]

Drôle d'endroit pour une rencontre : c'est pourtant sous cet univers factice, sous ce faux plafond astronomique, avec sa fausse fourrure de nuit et ses faux astres, que deux œuvres distinctes se donnent rendez-vous et se retrouvent à partager un même titre : *Le Planétarium*. Un roman d'une part, siglé "Nouveau" et publié par Nathalie Sarraute en 1959, et d'autre part un diptyque d'Öyvind Fahlström, « *ma dernière grande œuvre, Le Planétarium (à laquelle je travaille depuis fin mai)*[2] », ajoutera encore en 1963 celui qui n'était pas seulement artiste, mais également essayiste, critique d'art, adepte de la poésie concrète, critique littéraire, et déjà auteur en novembre 1960 d'un premier article sur le roman de Sarraute dans le journal *Expressen*[3]. … Et encore traducteur : depuis la publication en suédois des écrits du Marquis de Sade jusqu'aux tableaux-Monopoly qui tenteront de retranscrire en peinture le

1. Merci à Nadine Pouillon, conservatrice au Musée national d'art moderne, de ses précieuses explications techniques et de sa visite guidée dans la salle Fahsltröm du musée, au 4e étage du centre Pompidou.
2. « Notes sur ADE-LEDIC-NANDER 2 (1955-57) », New York, octobre 1963, in Öyvind Fahlström, *Essais choisis*, les presses du réel, 2002, p. 106
3. « Romanen som lupp », *Expressen* (Stockholm), 6 novembre 1960 – "Le roman comme loupe", texte traduit par Gunilla de Ribaucourt et publié dans Öyvind Fahlström, *Essais choisis*, les presses du réel, 2002, p. 53-54.

système économique mondial, l'œuvre entière de Fahlström[1] peut se lire comme une vaste entreprise de traduction.

On pourra donc en dire autant de l'ensemble du *Planétarium,* effectué en 1963 alors que Fahlström vit désormais aux Etats-Unis : cette constellation d'éléments disparates, de silhouettes, de listes de mots, d'accessoires vestimentaires découpés dessinent une tentative encore inédite de traduction d'un Nouveau Roman. Une traduction qui n'irait plus du français au suédois, ni d'une langue à une autre, mais du textuel au plastique, de la littérature aux arts visuels. Adaptation du livre de Sarraute, remake en image fixe, *Le Planétarium* de Fahlström est une opération de bascule, une expérience limite qui voudrait introduire dans la peinture la violence théorique et formelle de cette nouvelle modernité littéraire. *Ut pictura Nouveau Roman.*

Mais comment traduire *Le Planétarium* ?

Je veux dire comment traduire un roman où Nathalie Sarraute fait exploser, plus encore que dans ses précédents, la voix atrophiée du narrateur, accentue la perte d'autorité de l'instance narrative et continue son « *génocide des personnages* »[2], pour mieux faire émerger les « tropismes », ces flux de conscience verbaux, ces sous-propos que les individus se tiennent à eux-mêmes ? Un roman qui fait disparaître le Moi sans jamais perdre de vue la capacité à sonder des psychologies ordinaires ? Et encore, je veux dire comment faire entrer tout cela dans une seule image, une seule peinture, qui ne serait pas seulement le choix d'un épisode du *Planétarium*, mais *Le Planétarium* tout entier ?

Telle est au fond ici la seule véritable préoccupation de Fahlström.

Premier constat : *Le Planétarium* de Fahlström est un diptyque. Au centre, trois panneaux verticaux soudés et qui forment une large surface picturale, fond bleu parcouru de personnages blancs, seuls ou en groupe, sur lesquels on fixe de petits aimants métalliques et colorés en forme de pantalons, jupes, chapeaux,

1. Pour un regard d'ensemble sur l'œuvre d'Öyvind Fahlström, cf. notamment le catalogue rétrospectif *Fahlström, Another space for painting*, Museu dArt Contemporani de Barcelona, 2001.

2. Propos emprunté à Michel Cournot dans un compte-rendu du *Silence* et d'*Elle est là* publié dans *Le Monde* du 23 avril 1993.

bonnets et parapluies. A côté, sur un panneau de format réduit, une liste numérotée de petits magnets rectangulaires où sont inscrits des mots, à ranger dans les cases du bas ou à disposer au-dessus, de manière à former un texte continu ou des fragments de phrases. Deux images, ou plutôt deux systèmes, qui se juxtaposent mais ne se suivent pas, ne forment pas une séquence narrative comme dans les diptyques anciens. C'est plutôt l'idée d'un arrangement à construire, d'un tableau à faire à partir des éléments disposés sur le panneau d'à-côté. D'où la sensation d'une décomposition de la composition.

Deuxième constat : *Le Planétarium* de Fahlström ne raconte pas le *Planétarium* de Sarraute, et l'on n'y retrouvera donc ni les histoires et pas davantage les « personnages », Alain ou Gisèle, à peine entr'aperçus, sans visage et sans véritable état civil, qui ne sont plus chez elle que voix et tropismes. Se refusant à organiser un récit, à dérouler un arrangement de séquences, brisant même toute possibilité de lecture linéaire de l'image, Fahlström étale un ensemble ouvert et épars de figurines et d'accessoires vestimentaires qu'il collecte, aligne et met sous verre à la façon d'un entomologiste. Autant dire que ces figurines vraisemblablement découpées dans des Comics n'ont pas grand-chose à voir avec le Pop art à quoi on réduit souvent l'œuvre de Fahlström[1]. A New York, entre mai et octobre 1963, l'artiste suédois partage certes avec Warhol ou Lichtenstein des procédures d'emprunt aux images de la culture populaire, et les introduit dans le high-art de la peinture, mais son élan le porte simultanément dans une expérience des plus savantes : car dans ce « Nouveau Roman » du *Planétarium* qui lamine de l'intérieur les notions de personnages, de sujet et d'intrigue, Fahlström puise de

1. Sur ce sujet, cf. le texte de Mike Kelley, "Une science du mythe", *Les cahiers-Mémoire d'expo* n° 3, Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, 2002, p. 51-73. "Toutefois, si les différents critiques adhérèrent au Pop Art de diverses manières, une chose est sûre : face à la "froideur" d'artistes comme Warhol et Lichtenstein, Fahlström était "chaud". Certains pensaient que Fahlström racontait une histoire rétrograde, anti-Pop, et qu'il habillait d'un costume Pop à la mode". Et encore plus loin : "Les tactiques de Fahlström ont plus à voir avec les ambitions des artistes conceptuels qu'avec celles des artistes Pop" (trad. de l'anglais par Anne Béchard-Léauté, p. 52-53).

quoi rompre avec les conventions traditionnelles de l'image narrative, de quoi élargir l'ère du soupçon à l'aire de la peinture[1].

D'ailleurs, dans son compte-rendu de la conférence donnée par Nathalie Sarraute dans une université de Stockholm en 1960, Fahlström comparait déjà les "tropismes" aux drippings de Pollock ou aux fluctuations picturales de Sam Francis. Étrangement, et par un de ces feed-back dont est familière l'histoire chaloupée du texte et de l'image, Nathalie Sarraute trouva elle aussi dans la peinture de son temps de quoi faire exploser les traditions du roman. Elle regardait avec admiration l'évasion de Picasso, et comment il avait permis aux peintres de se délivrer du sujet, de la figuration, de l'imitation du réel, pour « *faire sauter d'un seul coup tout le vieux système de conventions – qui servait moins à révéler, comme autrefois, qu'à masquer ce qui était à leurs yeux le véritable objet pictural* ». Et elle d'ajouter : « *Comment le romancier pourrait-il se délivrer du sujet, des personnages et de l'intrigue ?* ». Et donc, pour Fahlström, suivre Sarraute, ce sera aller plus loin encore dans l'abolition du sujet et la suppression de la figure, dans la destitution de toute peinture d'histoire. D'où cette image explosée, ce récit démembré, décomposé à travers panneaux, toiles et esquisses, et vidé de toute séquence narrative. Explosante-fixe.

Le Planétarium ne se raconte pas. Il se joue.

---

1. Quand il songe à Sarraute en 1960, Fahlström compare déjà les tropismes aux fluctuations cosmiques de Pollock ou Sam Francis. Étrangement, et par un de ces feed-back dont est familière l'histoire chaloupée du texte et de l'image, Nathalie Sarraute trouva elle aussi dans la peinture de son temps de quoi faire exploser les conventions du roman. Elle regardait avec admiration l'évasion de Picasso, et comment il avait permis aux peintres de se délivrer du sujet, de la figuration, de l'imitation du réel, pour *"faire sauter d'un seul coup tout le vieux système de conventions – qui servait moins à révéler, comme autrefois, qu'à masquer ce qui était à leurs yeux le véritable objet pictural1" (L'Ere du soupçon*, "Ce que voient les oiseaux", in *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 1616). Et elle d'ajouter : *"Comment le romancier pourrait-il se délivrer du sujet, des personnages et de l'intrigue ?"*. Et donc, pour Fahlström, suivre Sarraute, ce sera aller plus loin que Picasso dans l'abolition du sujet et la suppression de la figure. Et ouvrir la voie au renouvellement immédiat d'une "peinture d'histoire" qui n'aurait justement plus pour tâche de raconter l'histoire, ni de relater les grands récits des grands hommes, mais qui se conçoit désormais comme la retranscription d'un état historique du monde, organisé par la Guerre Froide ou plus tard par le dollar et la CIA.

Mais comment jouer au *Planétarium* ?

Car c'est un jeu, *Le Planétarium*, même "rudimentaire", on y joue avec des "magnets", ces éléments essentiels au vocabulaire plastique de Fahlström, et tout droit venus de l'univers Monopoly : des aimants découpés et colorés, en plastique vinylique ou en tôle, que l'artiste laisse à la disposition du spectateur de l'œuvre, pour les déplacer comme des pions sur un panneau métallique qu'on appelait autrefois la toile, ou le tableau, et pour lequel Fahlström adoptera souvent le nom générique de "peintures-variables".

Un regret cependant : l'impossibilité aujourd'hui, dans les musées ou les galeries d'art, de jouer avec les magnets de Fahlström, sur ces « peintures-variables » si matériellement fragiles et désormais figées par les conservateurs de musées sous une forme invariable. Si on le pouvait donc, si les musées nous laissaient faire, on jouerait tous ensemble, et aussi l'un après l'autre, au *Planétarium*. On y jouerait comme on veut, comme des petites filles avec leurs Barbie découpées, ou à la manière du « puzzle » précise lui-même Fahlström dans des notes de 1963[1]. On suivrait même les règles du jeu, l'artiste dévoilant dans ses notes les lois de combinaison de ces mots, accessoires et silhouettes où « *tous les verbes se rapportent à pantalon ou à jupe (des formes éparses, rassemblées, à arranger sur des figures) et tous les adverbes à chapeau, pansement, béret , etc.* »[2]. Dans les mêmes notes de 1963, il écrit encore : *« …Le Planétarium est le monde du monologue intérieur d'un être et les relations entre des mots, des figures (des poses) et des vêtements »*[3]. Autrement dit, l'articulation de ces éléments textuels et visuels permet à Fahlström de restituer le jeu opéré par Sarraute entre les apparences et les tropismes, entre le monde objectal du dehors et les mondes subjectifs des monologues, et ce passage incessant de la surface du récit aux sous-conversations intérieures des consciences-personnages. Et puisque l'entité maladive du couple petit-bourgeois constitue le nœud du *Planétarium*, puisque Sarraute s'attache à faire émerger les tropismes rances d'une

1. « Notes sur ADE-LEDIC-NANDER 2 (1955-57) », New York, octobre 1963, in Öyvind Fahlström, *Essais choisis*, les presses du réel, 2002, p. 107.
2. Idem, p. 107.
3. Idem, p. 106.

bourgeoisie repliée sur son petit salon, et tout comme elle déclarera en 1987 que dans le *Planétarium*, « *j'ai voulu montrer d'abord l'apparence, les personnages extérieurs tels que nous nous voyons les uns les autres et, au-dessous, cette vie souterraine* »[1], Fahlström a disposé à la surface de ses panneaux tout un petit théâtre des apparences, silhouettes et stéréotypes, jupes et chapeaux aux corps interchangeables, clichés sociaux découpés dans des magazines de l'époque. Un jeu social, à la fois psycho-drame et théâtre de marionnettes, mascarade de paroles, de gestes mondains, de faux airs, de non-dits étalés sous le faux plafond du planétarium.

Ainsi considérée, la version de Fahlström est au fond un système d'écriture. Avant d'être les pièces détachées d'un puzzle, tous ces éléments épars forment en fin de compte une grammaire, un vocabulaire, voire un algèbre, simples membres de phrases, signes-images constitutifs d'une nouvelle écriture visuelle qui refuse de parler tout ensemble les langues mortes du roman balzacien et de la figuration traditionnelle.

Résumé de l'épisode : jouer au *Planétarium*, c'est le raconter.

A charge pour le spectateur de ces « peintures-variables » d'amalgamer librement ces magnets, d'organiser lui-même un récit, de se constituer ses propres personnages. Une invitation à « manipuler le monde ». Un jeu fixe et variable à la fois : *fixe* comme le texte de départ (cf. extrait en annexe) dont Fahlström décompose et numérote chacun des mots comme autant de pions à placer sur le damier de la toile, mais *variable* autant qu'il y aura de spectateurs susceptibles de venir jouer leur propre partition de l'œuvre. A chacun d'inventer alors de nouveaux nouveaux romans, d'articuler sur le panneau ses propres monologues à l'aide des 188 éléments verbaux et visuels mis par l'artiste à la libre disposition du spectateur. Jouer au Nouveau Roman, ça consiste donc à manipuler le nombre à la fois ouvert et restreint des pièces démembrées et éparses qui le constituent, à en essayer les combinaisons infinies, à en réarticuler librement le discours, à

1. *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ? Conversations avec Simone Benmussa*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 105.

s'inventer des histoires, à construire des scénarios pour d'autres *Planétariums*.

Fin de partie

Autrement dit encore : le narrateur du nouveau *Planétarium* de Fahlström, œuvre pionnière de l'interactivité et de l'esthétique relationnelle, c'est vous, c'est moi.

Métamorphose : en nous laissant jouer avec des objets et des mots sur ce puzzle où une constellation de "personnages à réactiver" attendent ce grand enfant hyperactif qu'est le spectateur de l'œuvre, Fahslström se déplace insensiblement de Nathalie Sarraute à Michel Butor, progresse de l'éclatement des voix à la fabrique partagée de l'œuvre, de la suppression de l'intrigue à la dissolution de l'auteur. Nouveau roman, nouveau titre : *La Modification du Planétarium*.

ANNEXE

Extrait de "Planetariet, Ordlista"

So (cowboy hat)
that (orange pajama shirt)
was (yellow brown pants)
all (green yellow T-shirts)
he (brown shirt, short sleeves)
could (olive gray pants)
dream (dark green gray shorts)
up. (deep red hat with feather)
I (grey violet pajama pants)
thought, (grey violet pajama pants)
that (green scarf)
he (dark grey violet jacket)
didn't (light grey pants)
have (orange pajama pants)
enough (head bandage)
time ? (orange red dressinggown)
He (stripted ochre jacket)
is (violet-green-red slacks)
always (grey green hat)

overloaded (black blindfold)
with (golden necklace)
work, (olive gray trench-coat)
he (gray green shirt, braces)
has been, (green pants, burning)
as long as (mirror necklace)
I've (red blouse, torn sleeve)
known (light green skirt, orange dots)
him. (green sweater, handbag)
…
Catalogue Öyvind Fahlström, Stockholm, Moderna Museet, 1979.

JOHN FANTE, *DEMANDE À LA POUSSIÈRE*

Par Stéphane PREZIOSI
professeur agrégé de Lettres Modernes

« Contenir le désert », une lecture du dénouement de *Demande à la poussière* de John Fante[1].

Once I asked my father about the gesture of throwing the book into the desert. He said, « It felt like the right thing for Arturo to do. It was his way of saying goodbye. »
Propos recueillis auprès de Dan Fante[2], janvier 2003.

L'écriture ou la vie ? C'est sur cette ligne de faille qu'est bâti l'essentiel de l'œuvre narrative de John Fante ; c'est cette fracture qui lézarde l'ensemble de l'édifice romanesque, le menace à chaque page d'un effondrement définitif dans lequel s'abîmerait la légitimité même de l'entreprise littéraire.[3] Cette méditation sur le

1. John Fante, *Demande à la poussière*, Traduit de l'américain par Philippe Garnier, chapitre XIX et dernier, Paris, Christian Bourgois, coll. « 10/18 », « Domaine étranger », 1939, 1986 pour la traduction française, p. 270-272.
2. Fils de John Fante et auteur de romans dont *Les Anges n'ont rien dans les poches* (1994) et *En crachant du haut des buildings* (1997).
3. Ainsi Arturo Bandini, héros d'une tétralogie [*La Route de Los Angeles* (1985), *Bandini* (1938), *Demande à la poussière* (1939) et *Rêves de Bunker Hill* (1982)] inscrit-

bien-fondé de l'écriture atteint l'un de ses points extrêmes dans le dénouement de son chef-d'œuvre, *Demande à la poussière*. Plus que dans tout autre roman de l'auteur italo-américain, l'appel de la vie concurrence sans relâche l'écriture et les rêves de gloire littéraire. Si le thème essentiel du livre est bien le désir, force est de constater avec Stephen Cooper, qu'il s'agit d'un désir tiraillé entre deux postulations contradictoires : le « désir avant tout d'écrire et le désir fou […], d'aimer et d'être aimé en retour »[1] qui finira par causer la perte d'Arturo Bandini. Le désir de vivre apparaît même premier si l'on se fie aux déclarations de Fante dans son « Prologue de *Demande à la poussière* ». Reconnaissant la dette[2] qu'il doit au norvégien Knut Hamsun, Fante y file la métaphore attendue de la « faim » dont on connaît la fortune chez les écrivains américains[3], et compare son propre roman à « *La Faim* de Hamsun, mais ici c'est la faim de vivre dans une contrée de poussière, la faim de voir et de faire »[4]. Arturo est bien le lieu d'une déchirure où l'action n'est pas la sœur du rêve. Or c'est précisément cette dualité qui se joue au sein même de l'œuvre et du personnage principal, qui invite à se défier de l'apparente

il en son nom même cette tension douloureuse : la reprise déformée de l'italien *autore* est contrebalancée par l'italianisation du patronyme « Banning », pour juxtaposer de manière ironique la figure de « l'artiste qui, chez Arturo, n'a pas encore fait ses preuves et la fortune et la réussite de Phineas Banning » (Stephen Cooper, *Plein de vie. Une Biographie de John Fante*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2001, p. 119.)

1. *Ibid*., p. 263.

2. Le titre même *Demande à la poussière* est un hommage à l'œuvre de Hamsun. Fante reprend en effet de manière tronquée, l'une des phrases du roman intitulé *Pan* : « Quant à l'autre, il l'aima comme aime un esclave, comme un fou et comme un mendiant. Pourquoi ? Demande à la poussière du chemin et aux feuilles qui tombent ; demande au dieu énigmatique de la Vie, car personne d'autre ne sait ces choses. » voir *Pan*, chap. XXXIII, Paris, Le Livre de poche, « biblio », p. 115.

3. Cet « art de la faim » auquel Paul Auster a consacré en 1970 un article célèbre (voir *Le Carnet rouge*, Paris, Le Livre de poche, 1992, p. 47-60), dont *La Faim* de Hamsun (1890) marquerait l'origine.

4. Fante, « Prologue de *Demande à la poussière* », *Grosse Faim. Nouvelles 1932-1959*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2000, 2001 pour la traduction française, p. 157.

lisibilité du dénouement de *Demande à la poussière*. A l'image du style de Fante, cette simplicité est trompeuse[1].

A priori pourtant, tout semble évident dans cette dernière page : éconduite par le barman Sammy Wiggins, à qui il ne reste que quelques jours à vivre et qui s'est retiré dans une cabane à la lisière du Mojave, Camilla Lopez, jeune serveuse mexicaine, gagne le désert accompagnée d'un jeune chiot. Trois jours plus tard, alerté par Sammy de la disparition de la jeune femme, Arturo Bandini, homologue fictionnel de Fante et écrivain qui vient de publier son premier livre, amoureux malheureux de l'héroïne, part sur ses traces.

Quel autre espace que celui du désert pouvait clore ce roman de la poussière[2], où l'univers de la diégèse croule peu à peu sous un nuage de cendres ? C'est vers lui que tout converge ; c'est là que l'intrigue peut et doit se dénouer, se défaire, être rendue à l'indifférent silence du sable ancestral. Adresser une « demande à la poussière », c'est, à Los Angeles, presque fatalement attendre une réponse du désert et des « fournaises du Mojave »[3]. Cédant à ses pulsions autodestructrices, la raison altérée, rappelée par sa « terre »[4] d'origine, les traits comme « un véritable livre ouvert de misère et d'épuisement »[5], Camilla s'efface. Arturo renonce alors à son amour en lui adressant un ultime hommage symbolique :

> *« J'ai remonté le chemin jusqu'à la Ford. Sur le siège l'exemplaire de mon livre était toujours là. Mon premier livre. J'ai trouvé un crayon, j'ai ouvert le livre à la page de garde et j'ai écrit :*

1. Loin de ressortir à un pur problème d'efficacité narrative, la pauvreté apparente du style de Fante, cette économie de moyens qui le caractérise, vise aussi et surtout « la seule morale de l'écriture » selon Ezra Pound, à savoir « l'exactitude foncière de l'expression » (cité par Carver, « De l'écriture », *Les Feux*, Paris, Points, 1991, p. 29) et qui lui accorde, selon Stephen Cooper, »une aura d'éternelle précision. » (*Op. cit.*, p. 263)
2. « J'intitule donc mon livre *Demande à la poussière* parce que la poussière de l'Est et du Middle West est dans ces rues et c'est une poussière où rien ne poussera jamais, une culture sans racines, un désir forcené de se barricader, la vaine fureur des gens perdus et désespérés qui meurent d'envie d'atteindre une terre qui ne leur appartiendra jamais. » (John Fante, « Prologue de *Demande à la poussière* », *Op. cit.*, p. 151.)
3. Fante, *Demande à la poussière*, *Op. cit.*, p. 247.
4. *Ibid.*, p. 264.
5. *Ibid.*, p. 231.

> *A Camilla, avec tout mon amour*
> *Arturo*
> *Toujours avec le livre j'ai fait une centaine de pas vers le sud-est, là où tout n'était que désolation. De toutes mes forces je l'ai jeté le plus loin que j'ai pu dans la direction qu'elle avait prise. Sur ce, je suis monté en voiture, j'ai fait démarrer le moteur, et je suis rentré à Los Angeles. »*

Jeter le livre dans le désert, c'est donner la mesure de la distance qui séparera à jamais Arturo de sa « princesse Maya »[1] et réduire le possible de l'amour à l'insignifiance d'une fiction. *Demande à la poussière* a donc bien quelque chose de la *love story* malheureuse.

Pourtant, le geste de Bandini ne peut manquer d'apparaître éminemment paradoxal puisque le moment de sa consécration en tant qu'écrivain est aussi celui qu'il choisit pour léguer son livre au désert. Peut-être alors faut-il chercher ailleurs que dans la thématique amoureuse, la signification de ce geste final qui semble engager, non seulement le sens du roman, mais s'offrir aussi comme une réflexion sur les fins de la littérature elle-même.

MIRAGE DE FIN

Le dénouement de *Demande à la poussière* opère comme une sorte d'illusion, à la manière de ces mirages que ménagent les déserts. Il apparaît en effet doublement vidé de sa substance : simple reflet inversé d'un passage antérieur du livre, il est en outre dépossédé de sa fonction conclusive.

Cette dernière page doit tout d'abord être envisagée comme l'image renversée de l'issue du chapitre XIV ; ces passages étant tous les deux fondés sur la liaison essentielle des quatre éléments que sont le désert, l'écriture, le silence et la fin. En effet, le chapitre XIV se clôt sur une épiphanie quasi joycienne : sollicité par Camilla pour corriger les « nouvelles minables » et la « prose infecte »[2] de Sammy Wiggins, Arturo se livre, dans une frénésie vengeresse, à un éreintage consciencieux des textes de son rival et

1. *Ibid.*, p. 66.
2. *Ibid.*, p. 208.

s'apprête au petit jour à poster le tout, agrémenté d'une lettre assassine, quand – devant le « matin incomparable » et le ciel aux « couleurs du désert » – il est « soudain investi d'une terrible compréhension, celle du pourquoi des hommes et de leur destin pathétique »[1]. Dans l'une de ces envolées lyriques où il parvient à faire fleurir l'apparent désert de sa prose, Fante atteint alors cette improbable poésie de la sécheresse et de la platitude, manière d'indigence miraculeuse :

> *« C'était ça, le mutisme absolu, la placidité opaque de la nature complètement indifférente à la grande ville, le désert sous les rues et la chaussée ; et, encerclant ces rues, le désert qui n'attendait que la mort de la ville pour la recouvrir de ses sables éternels. […] Le désert serait toujours là, blanc, patient, comme un animal à attendre que les hommes meurent, que les civilisations s'éteignent et retournent à l'obscurité. Les hommes étaient bien braves, si c'était ça, et j'étais fier d'en faire partie. Tout le mal de par le monde n'était donc pas mauvais en soi, mais inévitable et bénéfique ; il faisait partie de cette lutte éternelle pour contenir le désert*[2].
>
> *En regardant au sud en direction des grosses étoiles je savais que là-bas s'étendait le Santa Ana Désert, que là-bas sous les étoiles un homme pareil à moi gisait dans une cabane ; un homme que le désert avalerait plus tôt que moi, et ce que je tenais à la main c'était son dernier effort, l'expression de sa lutte contre le silence implacable vers lequel il se sentait précipité. Assassin ou barman, barman ou écrivain, qu'importe : son sort était le sort de tous, sa fin ma fin ; et ce soir dans cette cité de fenêtres éteintes il s'en trouvait des millions comme lui et comme moi, aussi impossibles à différencier que des brins d'herbe mourante. »*[3]

Saisi par ce que Fante nommera plus tard « la beauté infiniment douloureuse des vivants »[4], Arturo fait donc, dans le ridicule et à la fois sublime destin de Sammy, une triple découverte : celle du sens même de l'écriture, celle de l'insignifiance de toute vie et celle de l'indifférence de toute fin. Rien de vraiment original dans la révélation qui se joue ici. « Contenir le désert », tel semble être à ce moment précis du livre

1. *Ibid.*, p. 199.
2. Je souligne.
3. *Ibid.*, p. 199-200.
4. John Fante, *Pleins de vie*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, coll. « 10/18 », « Domaine étranger », 1952, 1988 pour la traduction française, p. 217.

ce qui sous-tend l'activité littéraire et la constitue en oasis salutaire.

Et pourtant, le dénouement du roman semble invalider cette lecture valorisante de l'entreprise littéraire. A ce rêve de mise en échec des forces de pulvérisation de l'être, dont le désert est la métaphore privilégiée, se substitue le geste d'Arturo qui laisse les sables du Mojave absorber, « avaler » son ouvrage. Tout se passe donc comme si l'œuvre *in fine* contestait de l'intérieur le sens proposé précédemment. Ce jeu de symétrie inverse est le symptôme d'un processus plus général de subversion, qui tend à dénier au dénouement de *Demande à la poussière* son statut et sa fonction, pour l'enfermer dans une circularité stérile, et signifier au-delà, l'impuissance même du geste littéraire.

« LE LIVRE DE SABLE »

A sa manière, *Demande à la poussière* est ce « livre de sable » que rêvera Borgès en 1975, livre qui comme le sable n'a « de commencement ni de fin »[1]. C'est en effet la notion même de fin qui vole en poussière avec ce dénouement. Tout y est paradoxalement retour à l'origine.

L'isotopie d'un éternel recommencement informe la structure même du texte : Camilla rejoint le lieu auquel dans l'imaginaire d'Arturo elle n'a cessé d'appartenir[2] :

> *« Les collines l'avaient à présent. Qu'elles la cachent bien, ces collines ! Qu'elle puisse s'en retourner à la solitude intime de ces collines. Qu'elle puisse vivre avec les pierres et le ciel, avec le vent dans les cheveux jusqu'à la fin. Qu'elle parte comme ça. »*

1. Borgès, *Le Livre de sable*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, 1978 pour la traduction française, p. 140.
2. Le roman remotive de façons multiples le *topos* de la femme-paysage : le recours à la comparaison florale qui fait de Camilla/camélia une « fille-fleur du Vieux Mexique » (*Op.cit.*, p. 250, p. 101) ou l'identification constante du corps de Camilla avec un territoire de collines onduleuses et de dunes désertiques (*Op.cit.*, p. 205, p. 217, p. 237, p. 264…) par exemple.

De même, le sable gris « s'éboul[e] tout le temps et se reform[e] de lui-même derrière chaque pas » et la « nuit qui pren[d] fin » fait place à « un jour de plus qui commenc[e] ». On ne modifie donc pas le désert ; la littérature ne saurait laisser de trace : rien n'aura eu lieu que le lieu. L'espace et le temps sont ceux de la répétition : crêtes et monticules se succèdent « à n'en plus finir », s'étendent « sans fin ». L'histoire d'Arturo elle-même s'annule dans un retour à l'identique : si le moteur démarre, c'est pour le ramener à Los Angeles et ses hôtels poussiéreux qui ouvraient le livre.

L'infinité du désert se mue alors en une espèce de modèle esthétique consacrant l'absence de fin. La borne dernière de l'œuvre est comme ensevelie sous les sables désertiques, refermant le livre sur lui-même. Ainsi l'adresse à Camilla et l'évocation de la « page de garde » tendent-elles à métamorphoser l'excipit du roman en un nouvel incipit : la dernière page est en fait la première ; l'épitaphe, une épigraphe :

> *J'ai trouvé un crayon, j'ai ouvert le livre à la page de garde et j'ai écrit :*
> *A Camilla, avec tout mon amour*
> *Arturo*

La circularité que dessine l'ouvrage tant sur le plan structurel que diégétique, semble replier le livre sur lui-même, moins pour le constituer en œuvre imputrescible que pour circonscrire précisément son statut de simple objet tournant à vide, inapte à agir sur le réel. La boucle que dessine l'œuvre figure aussi un zéro.

LA LYRE ENSABLÉE

Et c'est à la lumière d'une autre épiphanie ménagée par le roman que doit se lire ce dénouement. Au chapitre XII se joue en effet une révélation à l'image de celle que connut Mallarmé[1] :

1. La lecture du *Discours de la méthode* de Descartes où Mallarmé fait sienne la notion de fiction prolonge en les approfondissant la fameuse crise de 1866-1868 et cette rencontre essentielle avec « le Rien qui est la vérité ». (Mallarmé,

Arturo découvre que « le monde [est] comme un mythe »[1], que la seule réalité existante située en deçà de l'expérience et des mots est celle de la « désolation ». Ainsi accède-t-il à cette « dimension transparente et plane », où il peut entrer en intelligence avec l'essence mythique du monde et effectuer un pas décisif vers une conscience lucide et dépouillée, prise dans l'urgence de vivre. Arturo n'est alors pas très loin de ce qui se joue pour Camus dans son essai au titre ici significatif, « Le Désert » : « Les mythes sont à la religion ce que la poésie est à la vérité, des masques ridicules posés sur la passion de vivre »[2]. A sa manière, par l'entremise de son personnage, Fante entreprend donc, comme l'auteur de *Noces*, « la géographie d'un certain désert […], désert singulier [qui] n'est sensible qu'à ceux capables d'y vivre sans jamais tromper leur soif »[3]. Car jeter le livre dans l'espace même de la « désolation » que symbolise le désert, c'est précisément démythifier toute la littérature, la renvoyer à sa seule réalité poussiéreuse, la faire retourner à son lieu d'origine, celui de la fiction, où elle s'évanouit tel un mirage :

> *Sur toute cette désolation régnait une suprême indifférence, juste une nuit qui prenait fin et un jour de plus qui commençait, et pourtant l'intimité secrète de ces collines, leur merveilleux silence consolateur, faisaient de la mort une chose de peu d'importance. Vous pouviez toujours mourir, le désert demeurerait là pour cacher le secret de votre mort, resterait là après vous pour recouvrir votre mémoire de vents sans âge, de chaleur et de froid.*

Au fond, l'histoire de Camilla et d'Arturo semble repenser le mythe d'Orphée. Dans une optique blanchotienne, on pourrait interpréter le jet du livre dans le désert comme une métaphore de l'incapacité de l'écriture à atteindre la beauté qu'elle vise[4]. Nouvelle

Correspondance. Lettres sur la poésie, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 298.)

1. Fante, *Demande à la poussière*, p. 159.

2. Camus, *Noces* suivi de *L'été*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1959, p.63.

3. *Ibid.*, p. 69-70.

4. « Eurydice est, pour [Orphée], l'extrême que l'art puisse atteindre […], le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre. » (Blanchot, « Le Regard d'Orphée », *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1955, p. 225). On remarquera qu'Arturo insiste lui aussi sur ce lien essentiel entre Camilla et l'univers nocturne : « Quand je pensais à elle

Eurydice, Camilla serait alors à considérer comme une « figuration toujours fuyante de l'inaccessible »[1] :

> *« C'était inutile. Comment s'y prendre pour la chercher ? Et puis d'abord pourquoi la chercher ? Qu'est-ce que je pouvais lui apporter, sinon un retour à la sauvagerie brutale qui l'avait détruite pour commencer ? Je suis rentré à l'aube. Triste dans l'aube. »*

Mais il apparaît plus juste d'interpréter cette fin comme un renoncement allant jusqu'à saper les fondements de l'entreprise littéraire. Ce qu'exhibe la dernière page du roman, c'est la ruine, le rêve littéraire effondré. Jeter le livre, c'est aussi rendre les armes dans cette lutte contre le silence, abdiquer ; c'est témoigner que la littérature ne peut « contenir le désert », mais qu'elle est contenue par lui : c'est se rendre à l'évidence que l'espace littéraire est celui de la défaite.

Les modalités de la disparition de Camilla doublent ce geste de reddition : elle est moins rendue au désert qu'à l'espace même de la fiction. Sa marche finale vers « la solitude intime de[s] collines » qui l'absorbent, apparaît comme la réalisation d'une des deux nouvelles publiées par Arturo, *Les Collines perdues*, et le chiot qui l'accompagne n'est pas sans évoquer *Le Petit Chien qui riait*, titre de la seconde nouvelle. Ainsi se confondent réel et fictionnel[2]. La dernière page tournée ponctue cette mise en scène finale, en avalant définitivement le fantôme de Camilla, au moment précis où le lecteur ferme le livre. Mais il demeure que la disparition de la jeune mexicaine signifie surtout la mort de la littérature elle-même. A ce titre, l'abandon du livre « sur le siège du mort »[3], qui précède au chapitre XIX le legs final au désert, fonctionne comme un signe doublement annonciateur[4].

---

c'était toujours de nuit.[…] Je l'attendais comme on attend la lune. » (*Demande à la poussière*, p. 208-209)

1. Stephen Cooper, *Op. cit.*, p. 264.

2. On ajoutera que dans le texte américain, Fante utilise également le terme *wasteland* pour désigner l'espace de la « désolation », synthétisant par là même la réalité du désert du Mojave et la littéraire « Terre Gaste », royaume d'infertilité.

3. Fante, *Demande à la poussière*, p. 269.

4. On notera que Fante aime à lier symboliquement la littérature et la mort pour figurer l'insignifiance même de l'activité littéraire. Que l'on pense par exemple à l'évocation de la pierre tombale de la vieille Loretta Stevens, la bibliothécaire de

Le livre dans le sable, la lyre dans la poussière, témoignent donc de l'équivalence entre le réel et la fiction, tous deux voués au néant. Si, comme le découvre Arturo au chapitre XII, c'est « toujours la terre que tu traverses, la désolation »[1], la littérature est aussi ce jet magnifique et vain vers « là où tout n'est que désolation ». La fin sublime de Camilla, happée par « les doigts pâles de la désolation »[2] figure ainsi l'inéluctable victoire de « ce sempiternel désert qui revenait toujours reprendre son enfant captif »[3], qu'il soit de chair ou de mots.

POUR EN FINIR AVEC LA LITTERATURE, CETTE « TRISTE FLEUR DANS LE SABLE »[4]

Roman des failles, celle dessinée par le séisme du 10 mars 1933 évoqué au chapitre XII, celle de la raison[5] fissurée des personnages féminins, que ce soit le « grain »[6] et « l'air de folle noyée »[7] de la mystérieuse Juive Vera Rivken, ou les crises et l'internement provisoire de Camilla, *Demande à la poussière* est aussi un roman de la faillite des idéaux, d'un retour à la poussière de tous ces mythes – la religion, l'amour et aussi la littérature – auxquels a cru l'écrivain en herbe Arturo Bandini et qu'il perd dès l'âge de vingt ans. Jeter le livre dans le désert, c'est bien sûr dire au revoir, mais pas seulement à Camilla et à cet amour impossible qu'elle désincarne. Au-delà de l'adieu à la muse, le dénouement renvoie toute la littérature à la poussière.

San Elmo : « une dalle sculptée en forme de livre ouvert » in *Les Compagnons de la grappe*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « 10/18 », « Domaine étranger », 1977, 1988 pour la traduction française, p. 37.

1. Fante, *Demande à la poussière*, p. 161.
2. *Ibid*., p. 252.
3. *Ibid*., p. 252.
4. *Ibid.,*p. 15.
5. Fante lui-même fait de la folie une sorte d'horizon esthétique de son roman : « Donnez-moi de la cinglerie […]. Donnez-moi le roman branque de celui qui prenait l'humanité en pitié. » *in* « Prologue de *Demande à la poussière* », *Op. cit*., p. 152-153.
6. John Fante, *Demande à la poussière*, p. 137.
7. *Ibid*., p. 144.

Livré au vent qui en feuillettera les pages, avalé par les sables, le livre sacrifié ravale du même coup les prétentions de la littérature, en rappelant qu'elles ne sont que pures fictions, émanées de la seule réalité située sous la poussière : celle de la « désolation ». La littérature n'est-elle alors qu'une autre image du désert ? Ne contient-elle que le désert ? Ne peut-elle rien, sinon inviter à un retour piteux à la réalité de la grande ville, ce Los Angeles absurde, ville des anges où les vivants semblent déjà morts ? Ce serait oublier que le désert est aussi l'espace du « silence consolateur » et que la silhouette fragile et évanescente de Camilla pourrait être le symbole de cet unique et infime pouvoir de la littérature aux yeux de John Fante : apporter « parfois consolation et beauté, beauté comme l'amour d'une fille disparue »[1].

1. *Ibid.*, p. 162.

GUSTAVE FLAUBERT, *LETTRE À MADEMOISELLE LEROYER DE CHANTEPIE*

Par Annie URBANIK-RIZK
professeur de première supérieure, lycée Auguste Blanqui
et Hadi RIZK
professeur de chaire supérieure, lycée Henri IV

Croisset, 6 juin 1857.

(...) Et tout cela parce qu'on veut une solution. Oh ! orgueil humain. Une solution ! le but, la cause ! Mais nous serions Dieu, si nous tenions la cause. – Et à mesure que nous irons, elle se reculera indéfiniment, parce que notre horizon s'élargira. Plus les télescopes seront parfaits et plus les étoiles seront nombreuses. Nous sommes condamnés à rouler dans les ténèbres et dans les larmes.

Quand je regarde une des petites étoiles de la voie lactée, je me dis que la terre n'est pas plus grande que l'une de ces étincelles. – Et moi qui gravite une minute sur cette étincelle, que suis-je donc, que sommes-nous ? Ce sentiment de mon infirmité, de mon néant, me rassure. Il me semble être devenu un grain de poussière perdu dans l'espace, et pourtant je fais partie de cette grandeur illimitée qui m'enveloppe. Je n'ai jamais compris que cela fût désespérant. Car il se pourrait bien qu'il n'y eût rien du tout derrière le rideau noir. L'infini, d'ailleurs, submerge toutes nos conceptions. Et du moment qu'il est, pourquoi y aurait-il un but à une chose aussi relative que nous ?

Imaginez un homme qui, avec des balances de mille coudées voudrait peser le sable de la mer. Quand il aurait empli ses deux plateaux, ils déborderaient et son travail ne serait pas plus avancé qu'au commencement. Toutes les philosophies en sont là. Elles ont beau se dire : "Il y a un poids cependant, il y a un certain chiffre qu'il faut savoir. Essayons" ; on élargit les balances, la corde casse, et toujours ainsi, toujours ! Soyez donc plus chrétienne. Et résignez-vous à l'ignorance. Vous me demandez quels livres lire. Lisez Montaigne, lisez-le lentement, posément ! Il vous calmera. Et

n'écoutez pas les gens qui parlent de son égoïsme. Vous l'aimerez, vous verrez. Mais ne lisez pas, comme les enfants lisent, pour vous amuser, ni comme les ambitieux lisent, pour vous instruire. Non. Lisez pour vivre. Faites à votre âme une atmosphère intellectuelle qui sera composée par l'émanation de tous les grands esprits. "

Gustave Flaubert, Correspondance, *Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1980, t.2, p. 730-732.*

Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, femme de lettres, aînée de plus de vingt ans de Gustave Flaubert, entretient à partir de 1857 une correspondance suivie avec l'auteur de *Madame Bovary*, auquel elle s'adresse comme à un savant, ou à un maître dans la connaissance des passions et des misères du cœur humain. Dans la lettre dont nous étudierons un extrait, il répond à Melle de Chantepie, qui lui fait part de ses déchirements religieux : ses doutes la font hésiter à se confesser et à communier ; elle ne se sent pas suffisamment digne pour cela mais ne parvient ni à faire taire les questions qu'elle se pose sur la religion ni à se consoler du manque de ferveur qu'elle éprouve à l'égard de l'Église et des sacrements. Flaubert lui répond de manière nette et provocante : l'erreur est de chercher un juste milieu, un accommodement, entre la foi et l'emportement mystique, d'une part, et, d'autre part, la raison et les contraintes de la pensée de système. En un mot, il faut trancher et ne point céder sur son désir. Du désir au vrai, la conséquence est bonne, à condition de se montrer radical : "Si vous voulez sortir de là, je vous le répète, il faut prendre un parti, vous enfoncer résolument dans l'un ou dans l'autre". Il n'y a pas de point de vue objectif qui épargne l'acte de décider. Ce genre d'options fondamentales appelle un ralliement qui engage l'être subjectif, de toutes ses forces : "Soyez avec sainte Thérèse ou avec Voltaire. Il n'y a pas de milieu, quoi qu'on dise". *On* désigne ici la bêtise sous la forme de lâche abandon au bon sens digne de M. Homais, qui se défend des contradictions, quitte à renoncer au grand vent des emportements. La remarque vaut surtout contre *un siècle* accusé de jouer, dans la politique et la science, la comédie de la positivité et des réponses, en se mentant sur la tempête de désirs et de questions qui agite l'âme en toute recherche.

"Et tout cela parce qu'on veut une solution" : les premières lignes du texte nous font découvrir un Flaubert qui se saisit du principe de raison pour lutter contre l'idéologie scientifique. Celle-ci se voit reprocher de confondre abusivement la méthode analytique et un réductionnisme de principe. Or, l'intelligence scientifique des causes dévoile la productivité infinie de la nature, qui nous livre, au fur et à mesure que nous avançons dans son exploration, de nouveaux phénomènes et des processus plus riches qui ébranlent nos certitudes antérieures. L'appréhension des effets laisse ainsi entrevoir l'abîme d'un fondement qui s'éloigne

au fur et à mesure que s'élargit le champ de ce qui est à connaître. Car il ne saurait y avoir de pur arbitrage par le fait ou par l'évidence à partir du moment où le réel lui-même, loin d'être figé, se déploie en réponse à une perception de plus en plus fine de ses détails. En un mot, Flaubert voit bien, à contre-courant de l'opposition spécieuse entre le calcul et l'imagination, que c'est parce que la science *invente* la nature qu'elle ne peut accéder à la totalité du réel. La *solution*, sotte prétention à conclure et à assurer, en un passage subreptice de la raison des effets au fondement et à la justification finale de ce qui existe, est en contradiction avec l'aventure de la connaissance scientifique.

Il y a une idéologie de la science qui est autant une mauvaise métaphysique qu'une méconnaissance de l'activité scientifique. Dans ces quelques lignes, Flaubert pressent à la manière de Pascal l'impossibilité pour la connaissance scientifique de trouver une clôture rassurante du savoir : la nature, en son infinité, est présente en chaque chose, par le fait même que cette chose nous échappe, pour apparaître à son tour comme un tout très composé, et se rapporter à l'infinité de la nature. Inversement, chaque fait connu ne prend sens que comme l'expression d'une cause qui le dépasse infiniment et annule sa figure propre, ses contours déterminés. Flaubert maintient ainsi contre l'hégémonie bornée du fait l'idéal d'une ignorance qui se sait elle-même, ainsi que l'image d'une totalité désagrégée par l'infini : dans la nature, tout est en même temps signifiant et insignifiant. Aussi le caractère illimité de la Nature suscite-t-il une expérience conjuguée de la différence infinie et de l'indifférenciation, source de lucidité tragique, où l'expression "nous sommes condamnés à rouler dans les ténèbres et dans les larmes" n'est pas sans évoquer la sentence pascalienne "Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie[1]".

La suite du texte coupe court au tragique, en se livrant à une expérience de l'infini beaucoup plus sereine. Il s'agit moins pour la subjectivité d'une épreuve amère de perte de substance, que de la possibilité de sortir de soi, de devenir la nature, en adoptant par

1. Pascal, *Pensées*, éd. Lafuma, 201, *Œuvres complètes*, collection l'Intégrale, Le Seuil, Paris, 1972.

l'imagination le point de vue de l'infini. En se hissant à une hauteur qui met en suspens les choses et le monde, la finitude, en ce qu'elle comporte d'attachement à la particularité et de manque de mesure, puisque la partie élève orgueilleusement ses limites à l'absolu – en prétendant juger du sens –, est obligée de se désolidariser d'elle-même. Une forme de panthéisme s'avère alors liée à une posture sceptique, qui est moins une attaque contre la connaissance que l'aspiration à un point de vue dé-situé : nous verrons comment la critique de la connaissance se transforme en irréalisation esthétique. "Quand je regarde une des petites étoiles de la voie lactée, je me dis que la terre n'est pas plus grande que l'une de ces étincelles. – Et moi qui gravite une minute sur cette étincelle, que suis-je donc, que sommes-nous ? " : Flaubert se livre à une méditation au cours de laquelle il gravit les échelons de l'univers pour se regarder lui-même de très haut, de très loin. Et il est en même temps celui qui s'évade de lui-même par la puissance de l'imagination, observant son propre personnage à travers la distance infinie que son regard secrète par rapport aux choses, et l'individu particulier, collé à sa misérable situation et vraiment ridicule dans sa prétention à la justification d'une existence si relative.

Dédoublement sans dépassement : l'infinité de la nature, la disproportion de l'homme ne renvoient pas à une quelconque transcendance, à un possible salut. Après avoir servi de point d'appui à une critique des illusions humaines, trop humaines, de la science, le tragique est à son tour irréalisé, selon le point de vue de la pure connaissance. Intelligence enfin absolue grâce à un pur Voir, qui éprouve – grâce à l'ascension que permet l'imagination vers le haut promontoire de l'infini – la pure jouissance de sa contemplation du Tout, par-delà le néant qui surgit de l'écrasement du réel.

"Ce sentiment de mon infirmité, de mon néant, me rassure" : il convient d'apprécier le va-et-vient subtil de l'ego méditatif au moi personnel, le premier épousant la différence de la nature pour prendre un recul infini sur lui-même, avant de se juger comme une apparence dérisoire. La dérision qui annule le tragique s'accompagne d'un sentiment de sérénité devant le spectacle de sa propre nihilisation ; le passage du tragique au dérisoire est

inséparable d'une pensée de survol – nous empruntons à dessein ce concept forgé par Sartre dans *l'Idiot de la famille* –. En s'accordant par l'imagination avec l'infini, Gustave tire un vrai plaisir à frapper le monde et lui-même de non-être. Dès lors, la suite du texte livre le sens esthétique de cette ascèse : le panthéisme apparent qui se fait jour ne consiste pas à préserver une réalité, ne serait-ce que fugace, à la particularité – pur chatoiement sur les plis de l'infini –, mais à s'exercer à la représentation de soi à partir du dehors, en effectuant sur le mode imaginaire l'expérience extatique de soi-même totalisé *comme* ce grain de poussière appartenant à la "grandeur illimitée" qui l'enveloppe, du point de vue de l'infini auquel accède la vision. Qui perd gagne ! Le dérisoire de l'existence magnifie la toute-puissance de la conscience imaginante, qui arrive à se séparer d'elle-même, pour se voir, mais dans un ultime détachement de soi : "Car il se pourrait bien qu'il n'y eût rien du tout derrière le rideau noir".

Les dernières lignes du texte illustrent par une image pittoresque un lieu commun de la critique sceptique : il n'est pas possible de mesurer l'incommensurable. Les philosophies ne disposent pas de l'étalon qui leur permettrait d'apprivoiser l'infini et de ramener ce qui nous échappe à une proportion rassurante. Mais, ce qu'il faut relever dans cette critique, c'est moins le désir d'humilier l'Intelligence que celui de ridiculiser la prétention à en finir, à vouloir conclure, par une espèce de mesure comptable des choses. C'est pourquoi l'appel à se résigner à l'ignorance et à renchérir sur la Foi – "Soyez donc plus chrétienne" – ne doit pas être interprété dans le sens d'une pure et simple acceptation des dogmes de la religion, au détriment de la science. Il s'agit bien au contraire d'un appel à l'Intelligence, au désir infini de la Vérité, où le scepticisme à l'égard des réponses est l'envers d'une intelligence à vif, parce qu'elle est tout entière l'aveu du désir. Le *désir* de croire nous sauve et nous justifie, contre tout calcul, contre tout dogme, parce que loin de se consoler de peu, il exprime l'infini de ce qui nous manque et l'exigence qui naît d'une ignorance lucide, intransigeante, qui se sait elle-même et se convertit en critique radicale de tous les faux-semblants. Il y a là comme un rapprochement entre la quête mystique et un absolutisme de l'Esprit : même ironie à l'égard de la petitesse, même férocité à

l'égard des illusions de la frivolité et de la gloire. Le désir comme lacune infinie projette chez les âmes fortes une négativité décapante, qui passe infiniment toute adhésion, toute compromission, pour aboutir à l'attitude ferme qui consiste d'abord à refuser le réel pour ensuite seulement, en maintenant une certaine distance, l'accepter – dire oui, sans être dupe –.

Flaubert, c'est le pari pour l'intelligence, une intelligence pour vivre, une intelligence qui est manière de vivre et d'être au monde. Il enjoint à sa correspondante de lire Montaigne, car, lui dit-il, il la "*calmera*". Comme il diagnostique un peu plus loin que l'âme de sa lectrice souffre, contrairement à ce que racontent les médecins, de "convulsions" plus que de "courbature", lire Montaigne consiste à faire l'apprentissage d'un travail de soi. Et s'il est stupide d'accuser l'"égoïsme" de l'auteur des *Essais*, c'est parce que Montaigne apprend aussi à se déprendre de soi, c'est-à-dire à viser l'Intelligence comme une fin en elle-même, parce qu'elle est un souci du vrai, une haine du mensonge, un art de rendre la vie plus intense : "Vous l'aimerez, vous verrez. Mais ne le lisez pas comme les enfants lisent, pour vous amuser, ni comme les ambitieux lisent, pour vous instruire. Non. Lisez pour vivre".

Il est important de rapprocher l'invitation à être plus chrétienne, la critique sceptique du savoir dogmatique – qui prétend posséder la mesure de tout ce qui est – et l'évocation de cette "atmosphère intellectuelle (...) composée par l'émanation de tous les grands esprits", qu'il convient de ménager à l'âme : la lecture vaut, en effet, moins par ses enseignements, que comme exercice du regard et de la pensée, en compagnie des aristocrates de la pensée. Le réel devient alors prétexte, matière pour la lecture et l'effort contemplatif, par-delà le désespoir ou la turbulence des passions. Il faut travailler à être attentif à une page de Montaigne, Shakespeare, ou Goethe, quitte à s'ennuyer dans un premier temps, afin d'atteindre le désœuvrement des passions ainsi que la conscience aiguë de l'infini du désir et du néant de toute satisfaction. Et faire le vide, par la critique, de toute vanité : de l'autre côté de cette déréalisation assumée en un élan qui contient la ferveur mystique au même titre que la contemplation esthétique, en spectateur "dégagé", des choses, des êtres et du monde, il y a – refuser *et* accepter – le choix déterminé de la vérité nue. Le réel ne

vaut que d'avoir été soumis à l'épreuve de la dérision ; l'Intelligence qui s'est mesurée à l'infini de ce qui est par la puissance de la mise en suspens, de l'irréalisation et, enfin, de la pure contemplation – où l'art, la religion et la science se confondent – surpasse le réel et suffit à justifier l'existence.

GUSTAVE FLAUBERT, *MADAME BOVARY*

par Hélène KUNTZ
Université de Paris III

Dès la première scène, il enthousiasma. Il pressait Lucie dans ses bras, il la quittait, il revenait, il semblait désespéré ; il avait des éclats de colère, puis des râles élégiaques d'une douceur infinie, et les notes s'échappaient de son cou nu, pleines de sanglots et de baisers. Emma se penchait pour le voir, égratignant avec ses ongles le velours de sa loge. Elle s'emplissait le cœur de ces lamentations mélodieuses qui se traînaient à l'accompagnement des contrebasses, comme des cris de naufragés dans le tumulte d'une tempête. Elle reconnaissait tous les enivrements et toutes les angoisses dont elle avait manqué mourir. La voix de la chanteuse ne lui semblait être que le retentissement de sa conscience, et cette illusion qui la charmait quelque chose de sa vie. Mais personne sur la terre ne l'avait aimée d'un pareil amour. Il ne pleurait pas comme Edgar, le dernier soir, au clair de lune, lorsqu'ils se disaient : "À demain ; à demain !…" La salle craquait sous les bravos ; on recommença la strette entière ; les amoureux parlaient des fleurs de leur tombe, de serments, d'exil, de fatalité, d'espérances, et, quand ils poussèrent l'adieu final, Emma jeta un cri aigu, qui se confondit avec la vibration des derniers accords.

Gustave Flaubert, Madame Bovary *(1857), Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de Poche), 1983, p. 257-258.*

Madame Bovary à l'opéra ou comment devenir une spectatrice distanciée

Emma Bovary est convalescente, après une grave maladie dont son mari ignore les raisons : la jeune femme a été abandonnée par son amant Rodolphe. Pour la divertir, Charles l'emmène à Rouen assister à une représentation de *Lucie de Lamermoor*. Mais l'opéra de Donizetti, qui met en musique les amours interdites d'Edgar et de Lucie, renvoie Madame Bovary à son adultère malheureux. À partir de l'entrée en scène du ténor, dans le rôle d'Edgar, Flaubert met l'accent sur ce jeu d'identification. Il nous donne à voir et à entendre l'opéra en se livrant à un va-et-vient entre la scène et la salle : à l'analyse du jeu du chanteur succède la description de l'attitude et des sentiments d'Emma, spectatrice dont l'enthousiasme, aux raisons toutes personnelles, s'accorde avec l'engouement du public rouennais.

Dès lors, le rituel social de l'opéra importe moins que le regard singulier du personnage sur le spectacle. Dans *Madame Bovary*, le *topos* romanesque de la scène d'opéra, tel que l'ont traité Laclos dans *Les Liaisons dangereuses* ou, sur un mode différent, Balzac dans *La Peau de chagrin*, est dégradé par la médiocrité d'une représentation provinciale. À travers le portrait d'une héroïne s'identifiant passionnément à l'histoire représentée, Flaubert ouvre en revanche une réflexion sur l'illusion théâtrale. Parce qu'elle cherche à reconnaître sa propre vie dans la fiction qui se déroule sur scène, Emma devient, pour le narrateur, objet d'ironie. Se dessine alors, en creux, un autre portrait, celui de cette spectatrice distanciée que, débutante en études théâtrales, et lectrice de Brecht, j'aspirais à devenir. Madame Bovary à l'opéra, en proie à une identification aux limites de l'hystérie, est ainsi devenue un contre-modèle – suivant une autre forme d'identification, certes négative, mais n'en consistant pas moins à céder aux charmes de l'illusion référentielle.

Dès l'apparition du ténor à la « première scène » de *Lucie de Lamermoor*, la réaction enthousiaste du public n'est soulignée que pour mieux être mise à distance. L'accumulation de verbes, juxtaposés en une parataxe asyndétique, offre l'image d'une

agitation mécanique et désordonnée. Les gestes excessifs du chanteur qui incarne Edgar, et « [presse] Lucie dans ses bras », pour aussitôt « la [quitter] » puis « [revenir] », s'inscrivent dans un jeu paroxystique. Passant de la « colère » à la « douceur infinie », il joue de la succession de sentiments violemment antithétiques, mettant en œuvre un pathétique sans nuances. Son chant « [plein] de sanglots et de baisers » prête à l'ironie, fortement marquée dans l'oxymore « râles élégiaques », où les cris, peu harmonieux, de l'agonie entrent en contradiction avec l'élaboration esthétique du regret amoureux, qui confère sa tonalité dominante à l'opéra de Donizetti. Frappant d'une même ironie la scène et la salle, enthousiasmée par un piètre spectacle, Flaubert s'attache d'abord à démystifier la représentation de *Lucie de Lamermoor* donnée à l'opéra de Rouen.

À l'unisson de ce public provincial que transportent les « râles » du ténor, Emma Bovary porte un regard attentif sur le chanteur, « se [penchant] pour le voir », et reçoit le spectacle avec une violence démesurée : dans une attitude proche de l'hystérie, elle « [égratigne] avec ses ongles le velours de sa loge ». Cette attention passionnée excède les mérites esthétiques de l'opéra de Donizetti, interprété à Rouen comme une suite de « lamentations mélodieuses [se traînant] » laborieusement. Comparée à « des cris de naufragés dans le tumulté d'une tempête », la musique qui ravit Emma tend à la cacophonie : le chant devient « cri » tandis que l'accompagnement orchestral est dégradé en « tumulte ». C'est que le plaisir pris par la jeune femme à la représentation de *Lucie de Lamermoor* est moins esthétique qu'affectif. Il siège dans le « cœur » du personnage, dont l'investissement dans un spectacle « qui la [charme] » est manifesté par la multiplication des marques de troisième personne.

Dès lors, le regard critique que le narrateur porte sur la représentation s'efface derrière le point de vue réducteur d'Emma, nettement signalé par une modalisation empruntant une tournure restrictive : « la voix de la chanteuse ne lui semblait être que le retentissement de sa conscience ». Parce qu'elle perçoit le spectacle sur un mode partiel, la jeune femme est enfermée dans une logique de reconnaissance, qui lui fait retrouver sur scène « tous les enivrements et toutes les angoisses dont elle avait

manqué mourir ». Captive de son identification au personnage de Lucie, Emma Bovary s'abandonne aux charmes d'une « illusion » référentielle où la fiction mise en musique par Donizetti se confond avec sa propre « vie ». L'illusion théâtrale, dont la force est soulignée par le verbe « charmer », employé au sens fort d'« envoûter », fonctionne ainsi pleinement.

Au plaisir de la reconnaissance succède cependant une expérience plus douloureuse, provoquée par l'écart séparant les amours de Lucie et Edgar de celles d'Emma et Rodolphe. L'adversatif « mais » introduit une rupture dans le fonctionnement de l'identification que produit le spectacle : désormais, la comparaison de la fiction et de la vie emprunte des voies négatives. L'« amour » de Rodolphe n'a jamais été « pareil » à celui d'Edgar, et son attitude lors de la scène de rupture ne peut être comparée à celle du personnage de Donizetti : « au clair de lune », l'amant réel ne sut que dire « À demain ; à demain !… », associant au cliché créé par le décor un discours à la fois insignifiant et mensonger. Ainsi l'illusion théâtrale à laquelle cède Madame Bovary fait-elle finalement apparaître la platitude de sa propre histoire.

L'identification dont Emma ressent les cruels effets contraste avec le plaisir renouvelé des autres spectateurs, dont les « bravos » font écho à l'enthousiasme que suscitait, au début de la représentation, l'entrée en scène du ténor. La réception singulière de la jeune femme laisse à nouveau place au regard du narrateur, dont désormais l'ironie s'exerce, au-delà de l'imperfection des chanteurs, sur l'opéra lui-même. Les personnages de *Lucie de Lamermoor* accumulent, de manière désordonnée, des propos où il est question « des fleurs de leur tombe, de serments, d'exil, de fatalité, d'espérances », juxtaposant tous les clichés du mélodrame. C'est ainsi à une œuvre convenue, interprétée de manière indigente, que le public rouennais réserve un accueil triomphal, et Emma Bovary un « cri aigu », ultime manifestation d'un rapport hystérique à la scène de théâtre. Le récit de ce spectacle provincial, qui se joue tant sur la scène que dans la salle, se clôt en même temps que l'opéra, avec l'« adieu final » des chanteurs et les « derniers accords » de l'orchestre. Persiste le « cri » de Madame Bovary, « qui se [confond] » avec les notes finales de *Lucie de*

Lamermoor, offrant l'expression condensée d'une relation fusionnelle avec la représentation théâtrale.

En brossant un portrait d'Emma Bovary en victime de l'illusion théâtrale, Flaubert soumet son personnage à une ironie d'autant plus cruelle qu'elle prend aussi pour objet l'opéra où la jeune femme trouve un miroir de sa propre vie. À l'instar du public rouennais, Emma est transportée par un opéra conforme à l'esthétique convenue du mélodrame, et que dessert une interprétation paroxystique en même temps que maladroite. Madame Bovary fait ainsi l'expérience d'une identification totalement aliénante : sa projection affective dans l'histoire amoureuse mise en musique par Donizetti lui interdit tout jugement esthétique. Cet investissement passionné dans la fiction représentée sur la scène de théâtre atteint son point culminant avec le cri final du personnage, à l'exact opposé du regard critique, parce que détendu, du spectateur brechtien.

La scène d'opéra de *Madame Bovary*, tout entière placée sous le signe de la médiocrité, ne saurait constituer un moment d'initiation sociale comparable à celui vécu par Raphaël dans *La Peau de chagrin*. Pourtant, elle marque, dans l'apprentissage amoureux d'Emma, une étape en forme de désillusion et ouvre, pour le lecteur sensible à l'ironie flaubertienne, une réflexion sur les dangers de l'identification. Ainsi une piètre représentation de *Lucie de Lamermoor* devant un public dépourvu de tout sens esthétique peut-elle se faire école du spectateur, ou de la spectactrice, plus encline, dit-on, à céder à l'illusion théâtrale comme la lectrice à l'illusion romanesque.

JEAN GENET, *JOURNAL DU VOLEUR*

Par Jean RENAUD
khâgne, lycée Camille-Guérin, Poitiers

On sait que Jean Genet n'a connu ni père ni mère, qu'il ignore tout de sa naissance. Pour compenser ce manque, pour être, pour naître, il écrit – le *Journal du voleur*[1], en particulier. Loin d'être le récit étroit, exact, de sa vie, ce livre s'efforce d'établir sa *légende*, sa *genèse* – mots dans lesquels s'énonce l'ambition extrême de l'écriture, et où on entend aussi, comment ne pas le remarquer, les syllabes qui composent son nom.

Ce refus de la chronique, de la précision topographique ou chronologique, explique que les hauts lieux du récit soient, avant tout, des territoires intimes : la Guyane (*région de moi-même*), l'Espagne (*contrée de moi*), le soleil lui-même (*c'est dans mon corps qu'il se levait*), le bagne, évidemment. Les moments, les époques sont pareillement transformés (*de cette période je parle avec émotion et je la magnifie*). De l'un à l'autre, lieux, époques, le texte va de façon souple, libre, selon ce qu'offrent sans cesse, bien plus que la mémoire, les pouvoirs des fables et de la poésie.

A vrai dire, dans le cas présent, le lecteur attentif, celui qui cherche cette sorte de repères, peut observer que l'arrivée à Alicante prend place dans un périple dont les étapes précédentes ont été Barcelone et Cadix. On trouve même, par exception, une date : *C'est pendant l'été 1934 que je parcourais les routes andalouses*. Mais

1. Jean Genet, *Journal du Voleur*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1982, p. 86-87. Tous les mots ou passages donnés en italique sont extraits du *Journal du Voleur*.

l'important n'est en rien dans les détails d'un vrai voyage. L'aventure est imaginaire – jusqu'à la démesure.

Donc, cette page :

> *Les palmes ! Un soleil matinal les dorait. La lumière frissonnait, non les palmes. Je voyais les premières. Elles bordaient la mer Méditerranée. Le givre sur les vitres, l'hiver, avait plus de diversité, mais comme lui les palmiers me précipitaient – mieux que lui peut-être – à l'intérieur d'une image de Noël née paradoxalement du verset sur la fête précédant la mort de Dieu, sur l'entrée à Jérusalem, sur les palmes jetées sous les pieds de Jésus. Mon enfance avait rêvé de palmiers. Me voici auprès d'eux. On m'avait dit que la neige ne tombe pas à Bethléem. Entrouvert, le nom d'Alicante me révélait l'Orient. J'étais au cœur de mon enfance, à son instant le plus précieusement conservé. A un détour de route j'allais découvrir sous trois palmiers cette crèche de Noël où je venais, enfant, assister à ma nativité entre le bœuf et l'âne. J'étais le pauvre du monde le plus humble, misérable je marchais dans la poussière et la fatigue, méritant enfin la palme, mûr pour le bagne, pour les chapeaux de paille et les palmiers.*

Elle a l'unité forte d'un paragraphe, qui s'étend tout juste entre le mot « palme » et le mot « palmiers ». Et, en même temps, les principaux éléments qui la constituent ont déjà été (ou seront, de nouveau) déposés dans le livre, ample jeu d'échos où le sens s'aiguise et s'approfondit.

Autour de ces « palmes », toute la pensée (la méditation, la rêverie) s'organise. Il ne s'agit pas seulement de l'objet, de ces arbres qui bordent la mer, mais du mot lui-même, de sa présence concrète, et de toutes les images et de tous les récits qu'il enferme, qu'il offre (l'*Evangile*, en particulier). Des uns aux autres, le texte, patiemment, suit les ressemblances.

Par ce travail, par cette écriture à la fois minutieuse et ardente, Jean Genet (il faut évidemment lui donner son nom) invente l'essentiel : sa naissance.

Les palmes !

Phrase nominale et exclamative. L'ellipse réduit l'énoncé au mot *palmes* (et à l'article), en lequel se joignent ainsi le sens (l'ampleur indéfinie du sens) et l'émotion (que marque l'exclamation). En même temps, le mot impose sa présence sonore, sensible, poétique. D'une part, les sons (les quatre phonèmes) qui le constituent vont être, dans la suite du texte, dispersés et repris (outre que le [a] accentué rassemble déjà

l'*Espagne*, la *Guyane*, le *bagne*). Il se trouve, d'autre part, chargé d'une longue mémoire, faite des phrases, des strophes, des vers que nous avons lus (Baudelaire, Verlaine, Valéry, Saint-John Perse, Aragon…).

De là l'importance de l'article défini. Car ces palmes sont d'avance connues. Attendues, reconnues. Non seulement par le narrateur (*Mon enfance avait rêvé de palmiers*), mais par chacun de nous. Elles définissent, elles résument, dans notre culture, l'ailleurs, le voyage, ce là-bas où peut s'accomplir la merveille. Connotations précieuses, bien au-delà du référent géographique.

Notons, par surcroît, la féminité du mot. De la *Guyane*, par exemple, il est dit plus loin, dans le livre, que c'est *un nom féminin*. Et à la féminité, se joint le caractère maternel : la Guyane *est bonne*, elle *impose l'image d'un sein maternel*, elle ressemble à *la Vierge mère*. Cette rêverie, nous allons la retrouver ici, à partir des féminines palmes.

Palmes : objet réel, objet imaginaire, mot fertile.

Mais ce sont déjà 3732 signes. Et il est dit qu'on doit s'en tenir à 12000. Donc, courons !

Un soleil matinal…

Evocation d'un paysage (un spectacle, un moment). Mais surtout, poétiquement (métaphoriquement), l'idée de commencement, de naissance.

Palmes, *matinal*.

[m] + [a] + [l]. Donc le mal. Toujours présent, même s'il n'est pas nommé. Inévitable, originaire. Beau comme le matin ou les palmes.

Les dorait.

L'or, matière métaphorique. Ce qu'a de précieux (d'absolument précieux, par convention, par vérité culturelle) ce matin-là. L'or qui vient rejoindre et renverser la misère – celle que traîne, de ville en ville, le sujet de cette histoire. L'or se trouve aussi, par effet de rime, dans *bordaient* et, plus loin, dans *Orient*. Il offre enfin, pour peu qu'on suive la légende, comme font les enfants, la figure des Rois Mages – qu'appelle, un peu plus bas, l'évocation de Noël et de la crèche. Importance de l'or dans le

livre. Exemple : *Mais c'est l'imagination amoureuse des fastes royaux, du gamin abandonné, qui me permit de dorer ma honte…* Ou : *Je n'insiste pas sur les caractères que la Guyane possède et qui la font apparaître à la fin sombre et splendide : ses nuits, ses palmes, ses soleils, son or…*

La mer Méditerranée.

Tout près des palmes (dans le paysage, dans le texte), *la mer*. Et ces syllabes : [ma] (*matinal*), [tɛr] (*Méditerranée*) ou [ɛr] (*lumière*, *premières*, *dorait*), [nɛ] (*frissonnait*). Puis le [l] (*palmes*, *matinal*, *soleil*). Et, à foison, le [m], le [a], le [t], le [ɛ]… Soit, au-delà de l'homophonie mer-mère, l'anagramme insistante de « maternel ».

Et c'est précisément à l'autre extrémité de cette mer, l'extrémité orientale (là où le soleil se lève, où le jour naît), que s'accomplira – dans quelques instants, dans quelques lignes – la naissance (celle du Christ, celle de Genet). Il suffira d'un voyage (d'un transport) verbal.

Le mal, la mère. Il s'agit d'eux, ensemble. Le mal maternel, en tous les sens possibles de la formule. (Si ces deux mots ne sont pas écrits, on ne cesse de les entendre. Ils commandent la pensée du livre.)

Le givre sur les vitres, l'hiver…

La phrase qui commence par ces mots se développe suivant une série de ressemblances (nouées entre elles), le glissement d'une image à une autre :

– des *palmes* au *givre sur les vitres* : c'est le même dessin, pour l'enfant.

– du *givre* à *Noël* : non seulement parce qu'il s'agit de l'hiver, mais en vertu d'une relation plus profonde, constituée par la joie de la fête. Plus haut, dans le livre *: Nous avions le verglas, le givre, car ces éléments, s'ils indiquent les calamités, évoquent des joies dont le signe, détaché dans notre chambre, nous suffisait : de Noël et des fêtes du Réveillon nous ne connaissions que ce qui les accompagne toujours et qui les rend plus douces aux fêteurs : le gel.* (Notons, en passant, la consonne initiale de *givre*, *joies*, *gel*. Nous la retrouverons.)

– de *Noël* aux *palmes* des Rameaux. L'*Evangile* de Jean : « Le lendemain, la foule nombreuse qui était venue pour la Fête, apprenant que Jésus se rendait à Jérusalem, prit des rameaux de palmier et sortit à sa rencontre en criant Hosanna !… »

La comparaison fonde ici la pensée du texte. Elle est le principe de son développement. On le verra encore, plus loin.

Cette pensée, d'autre part, s'appuie sur la fable majeure de notre culture, celle qui raconte la vie de Jésus. Il ne s'agit pas, pour Genet, d'orner le récit de sa vie, mais de trouver dans cette fable, réécrite, le sens qui ailleurs fait défaut.

Il faut observer, enfin, l'insistance du phonème [ʒ] : *givre*, *jetées*, *image*, *Jérusalem*, *Jésus*, *neige*. C'est par lui que commencent aussi bien « Jean » que « Genet ». (De même, le [ɛ], par quoi s'achèvent beaucoup de mots, est la voyelle finale de « Genet ».) Il s'agit bien, au sens le plus fort, d'écrire son nom.

Entrouvert, le nom d'Alicante me révélait l'Orient.

Il est possible d'« entrouvrir » les noms, les mots. Plus haut, il a été dit qu'on pouvait être précipité *à l'intérieur d'une image*. Ce que nomment, décrivent ces deux formules, c'est le travail de la pensée rêveuse, le travail de la poésie, tels que ce texte les accomplit.

Mais que le nom d'*Alicante* révèle, précisément, *l'Orient*, cela doit être expliqué. (Car il ne s'agit pas seulement des palmiers qu'on trouve aux deux endroits, mais du mot lui-même.)

On peut, d'abord, citer le récit plus détaillé, qu'on trouve à la page qui suit, de l'arrivée à Alicante : *…vers le matin j'eus la révélation de la ville et du nom : au bord d'une mer tranquille et s'y plongeant, des montagnes blanches, quelques palmiers, quelques maisons, le port et, dans le soleil levant, un air lumineux et frais. […] Le rapport entre toutes choses était l'allégresse.* Au-delà de l'assonance qui lie *Alicante* et l'*Orient* [ɔ̃], ce passage indique une autre parenté : c'est l'allégresse elle-même qui est contenue dans Alicante (la syllabe [al]). Allégresse de la lumière, du soleil levant, allégresse de Noël et des Rameaux : l'Orient lui-même, et son or. D'ailleurs, le [l] d'Alicante n'est pas seulement celui de *soleil* et *lumière*, mais celui de *Jérusalem* et de *Bethléem*. Et ces deux noms – continuons d'écouter – s'achèvent, de façon rare, par le même [m] que *palmes*… (Est-il imprudent d'entendre encore, dans ce nom d'Alicante, à la fois « Ali » et « cante »?…)

Puis il faut admettre le pouvoir illimité d'affirmation qui est le propre de la poésie (et qu'illustre, entre toutes, la première phrase du livre). Oui, l'Orient se trouve dans Alicante. Il suffit de l'écrire. Dans cette géographie impossible et vraie, l'essentiel s'accomplit.

Ajoutons que la voyelle [ã], six fois répétée en deux lignes (*Alicante*, *Orient*, *enfance*, *instant*, *précieusement*), et criante dans d'autres pages du livre, est celle de « Jean ».

A un détour de route…

La pensée continue de suivre les images, celles qui viennent de l'enfance (la *crèche*, *le bœuf et l'âne*). Genet passe de la naissance du Christ à la sienne propre, à la première substitue la seconde. L'une comme l'autre fabuleuses – c'est-à-dire vraies de la vérité absolue des fables.

Le mot *nativité* ne s'utilise que pour le Christ, la Vierge et quelques saints. Genet le reprend pour lui. Il écrit ces mots, puis il les souligne : *ma nativité*. Tout son pouvoir est là, sa ressource, sa force.

J'étais le pauvre du monde…

Retour au voyage : *je marchais*. Mais la traversée de l'Espagne est en même temps marche symbolique, dans un temps qui n'a pas de limites (l'imparfait de l'indicatif).

On passe du Christ à l'image du *bagne*. Selon une double ressemblance. Celle qui unit les palmes de Noël et les palmiers du bagne (la Guyane imaginaire). Celle, surtout, de l'humiliation : de même que l'enfant Jésus naît dans une étable, en plein hiver, parce que les riches ont refusé d'ouvrir leur porte à Joseph et Marie, les criminels sont menés vers le bagne.

Cette phrase – comme d'autres, nombreuses dans le livre – redit la pensée principale (cet oxymore inépuisable qu'elle est, et qui se fonde sur l'histoire du Christ, relue de la façon la plus rigoureuse) : c'est dans l'humiliation absolue que doit être trouvée la grandeur. Une formule banale, que la langue propose, se trouve ici reprise (par quoi continue de se déployer le pouvoir du mot « palme ») : « mériter la palme ». Le bagne est cette contradiction même : à la fois gloire et châtiment.

Soulignons, enfin, l'importance des sons dans cette phrase. De nombreux mots commencent par [p] ou par [m] : *pauvre*, *poussière*, *palme*, *chapeaux de paille*, *palmiers, pour* ; *monde*, *misérable*, *marchais*, *méritant*, *mûr*. On trouve plusieurs [a] : *misérable*, *marchais*, *bagne*. Le [l] s'entend huit fois dans les articles définis, ainsi que dans *plus*, *humble*, *misérable*. Ces répétitions donnent à la parole sa consistance sonore, sa densité, sa vigueur. Mais surtout elles diffusent, elles

disséminent le mot principal (tous les phonèmes dont il se compose), le mot en qui se rassemblent les significations majeures : *palmes*.

La comparaison joue, dans ce texte, un rôle primordial. Ou, plus largement, toutes les ressemblances – entre les choses, entre les mots. Ainsi passe-t-on des palmiers aux palmes du givre, d'Alicante à l'Orient, du jour des Rameaux à la gloire du bagne… Trajets instantanés du sens. L'oxymore (si on détache la notion de son étroite définition rhétorique) définit cette pensée, qui dit l'identité de l'été et de l'hiver, de la misère et de la grandeur, de Jésus et de celui qui écrit ce livre. Mais la comparaison n'efface jamais la différence. L'écart demeure au moment même où il s'annule (c'est l'oxymore lui-même). Le texte énonce l'impossible. En lui advient ce qui n'est pas, ce qui ne peut pas être – la naissance même de Jean Genet.

Pouvoir étonnant (et sans cesse tremblant) de l'écriture. Agilité qui ouvre les fables, les images, les mots. La poésie comme pensée. *Ma victoire est verbale.*

A la langue, donc, Genet se fie. Langue maternelle, en tous les sens du mot. On comprend que vers elle – comme vers cette mère qu'il imagine, dans une page du début du livre, sous les traits d'une vieille mendiante – aillent sans cesse, ensemble, confondus, ses fleurs, ses baisers, ses crachats. *Aujourd'hui je sais qu'à la France m'attache seul mon amour de la langue française, mais alors!*

On voudrait ajouter une ultime remarque. Cette page (et, au-delà d'elle, le livre entier) offre une illustration précise de ce qu'on nomme aujourd'hui, avec confusion quelquefois, autofiction. Car elle ne comporte pas seulement cette part d'invention (de fiction au sens banal du mot), mêlée à la vérité biographique, par quoi on définit communément ce « genre ». Elle s'en remet aussi aux mots, à leur pouvoir, elle leur accorde cette initiative sur laquelle Serge Doubrovsky a insisté quand il a, pour la première fois, avancé cette notion: « Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage […]. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances. »[1]

1. Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Gallimard, collection Folio, 2001, p. 10

ANDRÉ GIDE, *LES FAUX-MONNAYEURS*

Par Hédi KADDOUR
Écrivain

UN PERSONNAGE QUI SE DÉLIVRE

Les Faux-monnayeurs commencent *in medias res*, par une séquence immédiatement centrée sur le personnage, pris en plein rite de passage, le bachot :

> *C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor, se dit Bernard. Il releva la tête et prêta l'oreille. Mais non : son père et son frère aîné étaient retenus au Palais; sa mère en visite; sa soeur à un concert; et quant au puîné, le petit Calouh, une pension le bouclait au sortir du lycée chaque jour. Bernard Profitendieu était resté à la maison pour potasser son bachot; il n'avait plus devant lui que trois semaines. La famille respectait sa solitude; le démon pas. Bien que Bernard eût mis bas sa veste, il étouffait. Par la fenêtre ouverte sur la rue n'entrait rien que de la chaleur. Son front ruisselait. Une goutte de sueur coula le long de son nez, et s'en alla tomber sur une lettre qu'il tenait en main : "Ça joue la larme, pensa-t-il. Mais mieux vaut suer que de pleurer."*[1]

C'est le moment de croire… : l'expression est à double entente, car ce moment, crucial pour Bernard, est aussi celui du début de notre lecture. Pour Bernard cela ne dure pas. D'emblée il ne peut plus croire. Pourquoi le voulait-il ? Nous l'apprenons dans les lignes qui suivent : pour éviter de se trouver confronté à la révélation que son père n'est pas son père.

---

1. André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, in André Gide, *Romans*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, p. 933-934.

> *Oui, la date était péremptoire. Pas moyen de douter : c'est bien de lui, Bernard, qu'il s'agissait. La lettre était adressée à sa mère; une lettre d'amour vieille de dix-sept ans; non signée.*
> *"Que signifie cette initiale? Un V, qui peut aussi bien être un N... Sied-il d'interroger ma mère?... Faisons crédit à son bon goût. Libre à moi d'imaginer que c'est un prince. La belle avance si j'apprends que je suis le fils d'un croquant! Ne pas savoir qui est son père, c'est ça qui guérit de la peur de lui ressembler. Toute recherche oblige. Ne retenons de ceci que la délivrance. N'approfondissons pas. Aussi bien j'en ai mon suffisant pour aujourd'hui."*

Le début du roman de Gide se présente comme le symétrique de ce que, chez Freud et dans la vie, on appelle *le roman familial*. D'ordinaire les enfants croient que papa n'est pas papa, qu'il n'est pas ce sous-chef de l'adjoint au secrétaire de délégation, c'est un prince, un aventurier etc. Il paraît que ça aide à franchir un cap. Puis des pas de parents dans le corridor ramènent les enfants à la réalité. Ici nous sommes dans un roman, donc – si l'on en croit ce que rapporte Stendhal – dans un miroir, main gauche pour main droite, dans le symétrique de l'existence, et Bernard n'a rien à croire. Il est renvoyé à sa réalité, qui est notre imaginaire, c'est vraiment un fils adultérin.

Ce qui pourrait être une catastrophe va être saisi comme une chance par le personnage, dans une série de questions brèves, d'exhortations et d'aphorismes sans appel : *Sied-il d'interroger ma mère ?* […] *Ne pas savoir qui est son père, c'est ça qui guérit de la peur de lui ressembler.* […] *Ne retenons de ceci que la délivrance.* Ce roman de formation commence là où d'ordinaire le héros achève sa formation, dans le renoncement au rêve, à l'illusion, au naturel d'une émotion : *Mieux vaut suer que de pleurer.*

Bernard va quitter le toit familial, mais un petit mot met le lecteur gidien en alerte, un mot d'usage un peu précieux, le mot *puîné* utilisé pour le cadet de Bernard, Caloub. Ce mot, on le trouve dans un dialogue entre un autre puîné et son aîné, dans *Le Retour de l'enfant prodigue* écrit en 1907 : l'aîné a raté son départ, il revient et c'est le puîné qui décide de partir à son tour. Comme si dans le statut de Bernard, malgré sa bâtardise, quelque chose programmait déjà le retour, tandis que Caloub est promis à une

liberté que marquera la dernière phrase du roman : *Je suis bien curieux de connaître Caloub.*

Pour le moment nous sommes simplement dans l'élan du premier départ, sous les auspices d'une force narrative que détestait ici Claudel : *La famille respectait sa solitude, le démon pas.* Le démon de Bernard est certes celui qu'on attendrait, celui de la curiosité qui pousse à fouiller dans les meubles d'une mère.

> *Bernard replia la lettre. Elle était de même format que les douze autres du paquet. Une faveur rose les attachait, qu'il n'avait pas eu à dénouer, qu'il refit glisser pour ceinturer comme auparavant la liasse. Il remit la liasse dans le coffret et le coffret dans le tiroir de la console. Le tiroir n'était pas ouvert, il avait livré son secret par en haut. Bernard rassujettit les lames disjointes du plafond de bois, que devait recouvrir une lourde plaque d'onyx. Il fit doucement, précautionneusement, retomber celle-ci, replaça par-dessus deux candélabres de cristal et l'encombrante pendule qu'il venait de s'amuser à réparer.*
> *La pendule sonna quatre coups. Il l'avait remise à l'heure.*

Mais il est parfois trop facile de lui résister, et Bernard, en tant que personnage romanesque, est doté par surcroît d'un démon beaucoup plus efficace, qui le mènera beaucoup plus loin : c'est celui du bon motif, qui permet de se libérer en toute bonne conscience des règles de la vie sociale et familiale. Il n'a pas d'emblée décidé de forcer la console de sa mère, cela ne se fait pas. Il a simplement voulu réparer une pendule. C'est en cours de route, déjà trop tard pour la morale, qu'il a péché. C'est grâce à cet ordre du bon motif que le Diable et la *libido sciendi* peuvent agir dans le roman et faire des histoires, tandis que de l'œuvre de Dieu il ne peut y avoir que des tableaux.

UN ROMAN QUI PREND LE LARGE

Paris, une famille bourgeoise, un roman familial : tout serait en place pour un récit réaliste, une reprise du modèle balzacien ou zolien. Pourtant, dans ce qu'il a de plus intime, son rythme, le roman nous signale discrètement qu'il n'en sera sans doute pas ainsi. Un père et un frère au Palais, une mère en visite, une sœur au concert, autant de séquences que n'eût pas laissé passer un romancier réaliste, autant de scènes à faire, à chaque fois sur plusieurs pages, comme dans *Illusions perdues* ou *Son excellence Eugène Rougon.* Et la découverte de Bernard aurait pu donner lieu à cet

autre topo du grand roman XIXe, la tempête sous un crâne. Il n'en sera rien. Ces séquences obligées sont escamotées dès le premier paragraphe, entre deux négation, dans la désinvolture d'une succession de points-virgules, entre *Mais non* et *le démon pas*. Écriture romanesque, écriture poétique : le rythme peut à lui seul dire des choses aussi importantes que les mots.

Cela ne signifie pas que toute relation au monde soit écartée. Cette relation fait même, dans le roman, l'objet d'une thématisation particulière dont témoigne ici la note sur la fenêtre qui malgré son ouverture ne fait régner qu'un supplément d'inconfort. La question de l'ouverture des fenêtres sera reprise plus loin au sein du couple La Pérouse : le mari, musicien, veut fermer parce qu'on ne s'entend plus, sa femme veut ouvrir parce qu'on étouffe. Le roman doit-il comme certains personnages se fermer au réel pour mieux se composer, ou doit-il s'ouvrir en refusant de céder aux injonctions de la forme pure ? à trop fermer, Édouard ratera son œuvre. À trop ouvrir Passavant sombrera dans la complaisance. Façon pour Gide de dessiner l'entre-deux dans lequel doit s'inscrire la réussite de son roman.

Il n'y a pas que la tradition du roman réaliste à être écartée. Un peu plus bas, la révélation faite, c'est le roman picaresque ou le feuilleton populaire (avec départ sur les routes et recherche du père, voyez *Tom Jones*) qui sont écartés. Sur un autre rythme, cette fois, moins en désinvolture qu'en rejet violent. L'hypothèse en est hâchée, mise en pièces, dans une série de phrases brèves à ponctuation forte, des négatives, des interrogatives, des injonctives, série qui s'achève sur une sentence sans appel : *Aussi bien j'en ai mon suffisant pour aujourd'hui.* Nous sommes ici au centre de la préoccupation que Gide marque dans son *Journal des faux-monnayeurs* : son roman ne doit pas *faire du cabotage* le long de côtes bien connues mais d'emblée *prendre le large*.

Récit réaliste, roman picaresque, roman feuilleton : il y a peut-être encore une autre forme écartée par deux formules : *Toute recherche oblige* […] *N'approfondissons pas*. Ces deux phrases ne peuvent laisser indifférent le lecteur d'un contemporain capital de Gide, écrivain de la phrase-trépan et de la *Recherche*. Comment écrire son premier roman dans une époque à ce point marquée par

Proust ? En marquant dès le départ son refus d'entrer dans de tels domaines.

Il en ira de même pour un autre grand romancier de l'approfondissement, le Thomas Mann de *La Montagne magique* (publiée un an avant *Les Faux-monnayeurs*), auquel la seconde partie de notre roman doit sans doute son titre, jusque dans sa déformation orthographique : *Saas Fée*.

Autant de façons de nous dire qu'il y a au moins une chose qui ne fera pas l'objet d'un faux-monnayage dans *Les faux-monnayeurs*, c'est la littérature des autres.

UN CONTRAT QUI SE RENOUVELLE

Bernard doit dire adieu à la croyance. Que mettre à la place ? La désillusion ? Le pessimisme ? Le texte nous glisse une autre formule, *faisons crédit*. C'est cela, *Les Faux-monnayeurs*, non pas l'affirmation d'un nihilisme mais l'idée qu'entre l'impossible étalon-or et le cynisme, il y a autre chose à risquer, qui s'appelle le crédit. De la croyance au crédit, tel est l'itinéraire, car le roman ne saurait se passer d'un minimum de *bénévolence*. C'est en cela que cette histoire, censée se dérouler avant la Grande Guerre mais écrit après elle, porte bien la marque des années 20 et du débat sur le statut des monnaies. Aux tenants de *l'union sacrée* et du retour à l'étalon-or des monnaies et des valeurs s'opposent les partisans d'une politique de crédit et d'investissement, du risque nécessaire des offres de crédit et d'échange. Gide, en cela, est parfaitement keynésien.

Cela implique que l'existence des hommes et la composition des œuvres accepte d'en passer par un certain composite. Bernard devra apprendre à boiter dans la vie, et pour cela le roman lui ménage une nuit de lutte avec l'Ange. Le roman lui-même, dès cet *incipit* mêle tons et rythmes : familiarité et préciosité, allegro et andante. Il mêle également humour et fable forte : une histoire de faux père n'est jamais anodine et va toujours chercher le lecteur aux entrailles, là où cela remue. Mais cette histoire est également tissée de jeux de mots : Profitendieu, Caloub, bouclait (Caloub sera le dernier mot du récit). Tissée aussi de clins d'œil : ce meuble

à secret contient le cœur d'une femme, dont nous savons depuis Flaubert qu'il est un meuble à secrets. Tenté par le démon, Bernard passe par le haut de la console, comme le héros du *Diable boiteux* découvrait par les toits le secret des logis. Enfin et surtout, Bernard va sortir à quatre heures, comme en fait foi la pendule réparée. Une façon de reprendre le débat ouvert par Valéry sur la vanité d'un genre, le roman, qui fait sortir les marquises à cinq heures.

Humour, ironie, clins d'œil : tout cela éloigne le lecteur de la croyance naïve qui pourrait être la sienne. Lui aussi va devoir avancer sans trop y croire, mais en faisant crédit. La lecture n'est plus un pacte solennel (Balzac, *Le Père Goriot* : *Ah ! sachez-le : ce drame n'est ni une fiction, ni un roman.* All is true*, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son coeur peut-être.*) Elle est devenue une convention de bonne foi, presque amusée, toujours solide. Elle est de même nature que celle qui unit la monnaie au pays et le citoyen à l'État (Bernard, à Saas Fée : *L'État, ce n'est qu'une convention […] Quelle belle chose ce serait, une convention qui reposerait sur la bonne foi de chacun.*)

BERNARD REPLIA LA LETTRE

À regarder de près le paragraphe qui précède la dernière phrase de cet incipit, on peut se rendre compte d'une chose à la fois singulière et symptomatique : la majorité des verbes (replia, refit, remit, rassujettit, recouvrir, retomber, replacer, réparer) sont des itératifs. Premier roman, mais écrit par un homme de la cinquantaine, *Les faux-monnayeurs* sont en permanence aux prises avec cette question de la réitération, de la répétition, de la reprise, ils en font leur force. *J'écris pour être relu* disait Gide. Et dans le roman, la question cruciale, énoncée par Édouard dans son *journal*, est bien celle-là, jusque dans sa dramatisation en tragique moral : « Le tragique moral – qui, par exemple, fait si formidable la parole évangélique : "Si le sel perd sa saveur, avec quoi la lui rendra-t-on ?" C'est ce tragique-là qui m'importe. »

GŒTHE,
LES SOUFFRANCES DU JEUNE WERTHER

Par Bernard FRANCO
Université de Paris IV

Pourquoi me réveiller, ô souffle du printemps ? Ta voix caressante me dit : Je viens, chargé de la rosée du ciel ! Mais le temps est proche où je vais me flétrir et proche est la tempête qui va me dépouiller de mes feuilles ! Demain viendra le voyageur, il reviendra, lui qui me vit dans ma beauté ; son regard me cherchera dans les champs d'alentour et ne me trouvera pas. »
Toute la puissance de ces paroles s'abattit sur le malheureux. Dans un complet désespoir il se jeta aux genoux de Lotte, lui saisit les mains, les pressa sur ses yeux, contre son front et elle crut sentir passer dans son âme un pressentiment du terrible projet qu'il avait formé. Dans le trouble de ses sens elle lui pressa les mains, les pressa contre sa poitrine, se pencha vers lui avec un élan de compassion et leurs joues brûlantes se touchèrent. Le monde pour eux s'anéantit. Il l'entoura de ses bras, la pressa contre sa poitrine et couvrit ses lèvres tremblantes et balbutiantes de baisers furieux. « Werther »! s'écria-t-elle d'une voix étouffée, en se détournant de lui, « Werther », et d'une main faible elle écarta sa poitrine de la sienne ; « Werther », s'écria-t-elle, et le ton ferme de sa voix révélait le sentiment le plus noble. – Il ne résista pas, la laissa s'échapper de ses bras et se jeta à ses pieds comme un insensé. – Elle se dressa et dans le trouble le plus angoissé, frémissante et ballottée entre l'amour et la colère, elle lui dit : « C'est la dernière fois, Werther ! Vous ne me reverrez pas. » Et jetant sur le malheureux le regard le plus chargé d'amour, elle se hâta dans la chambre voisine et s'y enferma. – Werther tendit les mains vers elle, mais n'osa pas la retenir. Il était allongé à terre, la tête sur le canapé et il resta dans cette posture plus d'une demi-heure, jusqu'à ce qu'un bruit le fît revenir à lui. C'était la servante qui venait mettre la table. Il arpenta la pièce puis, lorsqu'il se vit de nouveau seul, il alla à la porte de la chambre et dit à voix basse : « Lotte ! Lotte ! Un mot encore, un seul ! Un mot d'adieu ! » – Elle resta silencieuse. – Il attendit, supplia, attendit ; puis il s'arracha de ces lieux en s'écriant : « Adieu, Lotte ! Pour toujours adieu ! »

Les Souffrances du jeune Werther *(1772), trad. Joseph-François Angelloz, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 152-3.*

Entre pathétique et tragique : la scène de la séparation dans *Werther*

Ce passage est extrait de la partie « L'Editeur au lecteur » qui forme l'épilogue du récit des *Souffrances du jeune Werther*. Le sujet en est la visite que Werther rend à Charlotte, visite que celle-ci lui avait pourtant interdite. Parce qu'elle se déroule juste avant Noël, elle prend une signification quasi-religieuse, prête une dimension sacrée au sentiment amoureux. Le centre de cet échange est une lecture d'Ossian, qui s'achève avec le premier paragraphe de notre extrait. Goethe reprend ici un extrait d'une traduction du poème *Songs of Selma* qu'il avait produite en 1771, pendant son séjour à Strasbourg, et qu'il remaniera trois ans plus tard. Mais significativement, ce paragraphe très poétique sur lequel débute notre passage n'en est pas extrait et crée un nouveau cercle de fiction. Le lien établi chez Werther entre les deux positions du lecteur et de l'amoureux souligne, comme au cours de la première rencontre avec Lotte, le côté littéraire de cette relation. Plus encore, il esquisse une mise en fiction de l'histoire de Werther, préparée du reste par le contexte d'un récit adressé, par l'éditeur, à un lecteur, lui-même personnage de l'œuvre.

Le passage décrit la dernière rencontre avec Lotte avant le suicide de Werther. Il représente de ce fait un sommet de la passion, où Charlotte révèle ses sentiments presque malgré elle. Mais il constitue en même temps le moment de la séparation définitive, qui scelle le sort de Werther. Tout le texte se tisse donc autour d'une dialectique de l'instantané et de l'éternel, autour d'une tension entre l'accomplissement, la réalisation de l'amour et son expression poétique, c'est-à-dire sa mise en fiction. C'est sur ces contradictions que se construit la nécessité de l'issue fatale.

PAROXYSME DE LA PASSION

La lecture d'Ossian est l'occasion d'une véritable mise en scène de la séparation, qui manifeste l'intensité de la passion. Là encore, l'expression de la passion repose sur une tension, présentant une intensité sans emphase. L'échange prend une forme théâtrale et insiste autant sur la gestualité que sur les

discours. Le texte souligne même, dans un mouvement descendant, le passage du langage au mouvement : « la puissance de ces paroles s'abattit sur le malheureux […] il se jeta aux genoux de Lotte ». La traduction s'efforce de rendre compte de ce mouvement de chute, plus explicite encore dans le texte original (« fiel über », « warf sich nieder »). Ce mouvement descendant, ce glissement du verbal au gestuel correspond au passage d'un cercle de fiction, celui du texte d'Ossian, à un autre, manifesté par la présence physique des personnages. Le récit à la troisième personne insiste sur la dimension pathétique de la scène et renforce l'effet de dramatisation. Ce côté pathétique se lit dans la force gestuelle du passage, en particulier dans les mouvements de Werther, d'abord à genoux, puis debout au moment des baisers, de nouveau à genoux, enfin couché. Cette dernière position est la seule à ne pas être présentée comme une action mais comme un état : « Il était allongé à terre » (« Er lag an der Erde ») – et marque ainsi le terme de cette explosion de la passion.

Si la théâtralité soulignait l'aspect dynamique de la passion, sa nécessité transparaît dans les expressions de sensualité. Tout le passage décrit des manifestations corporelles impossibles à réprimer, ce qui prend un sens particulier pour Charlotte dont les sentiments étaient jusqu'alors opaques. Les signes physiques de la passion sont inscrits dans une sorte de nécessité physiologique ou psychologique : « Dans un complet désespoir », « Dans le trouble de ses sens ». Les phrases mettent en évidence, à l'intérieur de ce cadre, l'accumulation de verbes d'action par des constructions paratactiques : « il se jeta […], lui saisit les mains, les pressa » ; « elle lui pressa les mains, les pressa contra sa poitrine, se pencha vers lui ». La symétrie des phrases présente une image de réciprocité qui prépare le moment des baisers. Le vocabulaire du corps – avec la mention des joues, de la poitrine, des lèvres – est prégnant, avec une insistance sur les mains qui rappelle la scène du bal. Le texte est dominé par le langage de la passion, caractérisé en particulier par les verbes « serrer », « presser », « se jeter », ou les adjectifs « brûlantes » ou « frémissante ». Surtout renvoient à la passion au sens propre, au sens d'action du corps sur l'âme, toutes les indications d'une résistance amoindrie à la pulsion amoureuse. De même, la séparation d'avec Lotte est présentée sous une forme négative (« Il ne résista pas », « n'osa pas la retenir ») ou passive (« la laissa s'échapper de ses bras »).

Cette expression de sensualité s'articule dans le passage selon un rythme qui reproduit le mouvement d'une passion refoulée et impossible. La manifestation soudaine de la passion est tout d'abord déclenchée par la fin de la lecture d'Ossian, comprise comme anticipation : « Demain viendra le voyageur, il reviendra […] ; son regard me cherchera dans les champs d'alentour et ne me trouvera pas ». Le futur simple, sur lequel insiste, dans le texte original, la répétition de l'auxiliaire « wird », suggère le caractère éternel, irrévocable de la séparation. En même temps, dans sa valeur prophétique, il est comme rompu par le passage brutal, dans le paragraphe suivant, au passé simple – au prétérit en allemand. Celui-ci fonctionne comme un retour au présent et à la présence des personnages. Une telle structure souligne la valeur tragique du passage, la présence, à travers le texte lu, d'une destinée. L'expression de la passion y est alors inscrite, présentée comme une nécessité. Elle suit un schéma de montée et de retombée, avec une amplification du rythme des phrases jusqu'à la phrase cardinale : « Le monde pour eux s'anéantit », qui représente une sorte d'acmé. La phrase est non seulement précédée de deux phrases parfaitement symétriques, mais aussi encadrée par deux phrases, elles aussi symétriques entre elles, où les deux personnages sont alternativement sujets et objets des actions. Leur réunion symbolique n'existe que dans le pronom « eux » (« ihnen »). La retombée, en trois temps, s'effectue à travers la répétition du nom, « Werther », qui traduit l'irruption du langage dans cette osmose silencieuse. Dans tout ce passage, la présence effacée, peu bavarde du narrateur fonctionne comme une caisse de résonance : elle concentre l'effet, en évitant toute amplification.

EQUIVOQUES DU PASSAGE

Dans le tissu même du texte apparaissent bien des tensions et des équivoques : nombre de détails vont dans le sens contraire d'une lecture qui ne verrait dans cette osmose qu'un mouvement de Werther trop faiblement repoussé par Charlotte. La réciprocité des sentiments, tout d'abord, se lit dans le partage des émotions, lui-même sensible dans la structure des phrases, la répartition des pronoms « il » et « elle », ainsi que des pronoms objets. Deux phrases se répondent de façon marquante, introduites respectivement par « Dans un complet désespoir » et « Dans le

trouble de ses sens ». Le sujet de l'action est Werther dans la première, Lotte dans la seconde, comme pour faire de cette dernière une réponse, une réaction.

Dans chaque phrase, trois actions s'enchaînent selon une structure paratactique, avant de détacher, après un « et » qui fonctionne plus comme une distinction que comme un lien, une proposition où l'agent de l'action est différent : il s'agit de Lotte dans la première phrase (« et elle crut sentir passer dans son âme »), rupture qui est soulignée avec bien plus de force dans le texte original par l'inversion, qui met en avant le pronom au datif : « und ihr schien eine Ahnung […] ». Significativement, dans la phrase suivante, le sujet n'est pas Werther mais un pluriel (« leurs joues brûlantes ») : sur ce point où s'écorne la symétrie s'opère le glissement vers l'instant des baisers. L'effet de symétrie le plus fort encadre néanmoins la phrase « Le monde pour eux s'anéantit » : « elle lui pressa les mains, les pressa contre sa poitrine » trouve un écho direct dans : « il l'entoura de ses bras, la pressa contre sa poitrine ». La symétrie s'appuie sur la signification symbolique des éléments du corps : si les bras représentent la version protectrice de la notation sensuelle que forment les mains, la poitrine comporte en elle-même cette double signification. Elle est l'attribut de la féminité, mais fait également de Lotte une figure maternelle, lorsqu'elle serre Werther qui s'est jeté à ses genoux.

L'attitude de Charlotte n'échappe alors pas à l'ambiguïté. Son premier mouvement est « un élan de compassion », qui ne doit pas se comprendre au sens de communion dans la souffrance (*Mitleid*), puisque l'adjectif employé, *wehmütig*, suggère au contraire, dans cette souffrance sentimentale, l'idée d'une séparation psychologique. Il est significatif qu'en sens inverse, le dernier regard qu'elle jette sur lui, celui qui marque la séparation définitive, soit « le regard le plus chargé d'amour ». Au milieu se trouve exprimé ce déchirement, cette hésitation, lorsqu'elle mêle les deux sentiments, « ballottée entre l'amour et la colère ». Les trois exclamations, les trois occurrences du nom « Werther », formulées sur trois tons différents, expriment par le même son trois sentiments différents. La première exclamation n'en est pas une, formulée par un oxymoron où le verbe « s'écria » (« rief ») est contredit par la « voix étouffée » (« mit erstickter Stimme »). Dans

la seconde, la force du langage (le verbe « rufen », « s'écrier », est répété) est réfutée par la faiblesse du corps (« d'une main faible »). Cette gradation s'achève par cette harmonie entre la voix et son contenu, entre la parole et le « sentiment », qui induit la séparation : « "Werther", s'écria-t-elle, et le ton ferme de sa voix révélait le sentiment le plus noble ».

Ici s'opère un retournement dans le texte, qui représente à la fois le sommet de cette union et la radicalisation de son impossibilité. Lotte le formule : « C'est la dernière fois, Werther ! Vous ne me reverrez pas ! » Le nom est prononcé pour la dernière fois par Lotte. Dans la traduction, rapporté à la proposition qui précède, il contient à la fois un reproche et un avertissement et illustre le sentiment de « colère » exprimé. Le texte de Goethe semble plus ambigü, car il sépare le nom dans une exclamation autonome : « Das ist das letzte Mal ! Werther ! Sie sehn mich nicht wieder ». Pouvant être rattachée à ce qui précède comme à ce qui suit, la formulation du nom, par la note solennelle qu'elle apporte, souligne sa fonction de parole de rupture. Le présent verbal à sens de futur en souligne du reste la réalité et, par la promesse qu'il contient, le caractère irrévocable. Cette signification des dernières paroles de Lotte est comme affirmée, par contraste, par la dernière supplique de Werther, demeurée sans réponse : « Lotte ! Lotte ! Un mot encore, un seul ! Un mot d'adieu ! » Le double sens d'une rupture qui contient en elle-même l'expression du sentiment amoureux est contenu dans deux attitudes : le silence de Lotte (« Elle resta silencieuse ») et le mouvement des mains de Werther (« Werther tendit les mains vers elle, mais n'osa pas la retenir »). On peut y lire à la fois la manifestation d'une osmose totale des deux personnages et un écran derrière lequel s'abrite Lotte, pour se défendre de ses propres sentiments.

EXPRESSION DU DÉSESPOIR

Cet espace de silence, cette zone d'inaccessibilité créés par Lotte forment le lieu du désespoir de Werther. Construit en deux étapes clairement articulées, tout le passage est placé sous le signe de la passivité de Werther. L'emploi, en deux occurrences, d'adjectifs substantivés comme des sortes d'épithètes homériques insiste sur cet aspect : « Toute la puissance de ces paroles s'abattit

sur le malheureux » ; « jetant sur le malheureux le regard le plus chargé d'amour ». L'emploi du même terme par le traducteur produit un effet de symétrie et souligne le double mouvement de montée et de retombée de l'expression de la passion. Mais Goethe propose au contraire une gradation entre « den Unglücklichen » et « den Elenden », soulignant une progression dans la détresse. Dans les deux cas, c'est lorsqu'il est objet de l'action que Werther est ainsi caractérisé. Homme de la passion, il est celui qui subit, et toute son attitude dans la scène est entièrement réactive. Sa passivité, on l'a noté, se lit dans des formulations négatives : « Il ne résista pas », « n'osa pas la retenir ». Tout le texte est tendu entre action et inaction, comme le montre le passage du mouvement à la position : Werther « se jeta à ses pieds » ; « Il était allongé à terre ». Alors que les lignes consacrées aux baisers multipliaient les verbes de mouvement, c'est ici l'immobilité qui domine : « il resta dans cette posture plus d'une demi-heure ».

Dans cette dialectique de l'immobilité et du mouvement, ce dernier semble certes avoir la part prépondérante, mais ce n'est au départ que de façon réactive : Werther ne tend les bras vers Lotte qu'en réponse aux paroles de rupture. De même, par contraste avec son immobilité d'une demi-heure, les expressions de mouvements occupent toute la fin du passage : « Il arpenta la pièce » (Goethe suggère ce mouvement frénétique par l'emploi des particules « auf und ab »), « il alla à la porte de la chambre ». Mais là encore, ce mouvement semble être simplement déclenché par l'irruption de la servante. Enfin, une phrase, par sa forme scandée, met en évidence cette alternance d'immobilité et d'attitude réactive : « Il attendit, supplia, attendit ». Pourtant, la fin du passage fait passer Werther d'une attitude passive à une détermination. Cela se lit d'abord dans l'intensité croissante des verbes qui se rapportent à la parole : ses paroles suppliantes sont dites « à voix basse » (« rief mit leiser Stimme »), ses mots d'adieu sont prononcés « en s'écriant » (« und rief »). Cette gradation, appuyée dans la traduction, souligne un passage à l'action dans la description de la séparation. C'est en particulier le verbe caractérisant le départ de Werther (« il s'arracha de ces lieux ») qui contient cette expression d'énergie. Dans le texte de Goethe, le contraste est souligné par un jeu d'assonances, opposant les sons [*a*] qui accompagnent les notations de passivité (« Er harrte und

bat und harrte ») aux sons [*i*] associés à ce mouvement d'énergie : « riss er sich weg und rief ».

C'est une façon de présenter le suicide de Werther comme l'objet d'une véritable résolution. Loin de traduire une incapacité à supporter la souffrance, il est l'expression d'une volonté ; il est à cet égard – ce que Chateaubriand reprochera à Goethe – envisagé comme positivité. Dans cette séparation, la mort est inscrite dans l'idée d'éternité contenue dans les dernières paroles de Werther : « Pour toujours adieu ! » La structure circulaire du passage lui confère une sorte de nécessité tragique, puisque ces mots de Werther s'éclairent par l'identification, au début du passage, aux vers d'Ossian, dominés par cette dialectique de la mort et de la vie, en forme d'hésitation ou de dilemme : « Pourquoi me réveiller, au souffle du printemps ? » Tout le paragraphe est construit autour de cette tension entre les images de la vie naissante (« souffle du printemps », « voix caressante », « rosée du ciel ») et celles de la mort : « flétrir », « tempête », « dépouiller de mes feuilles ». Le futur des verbes lui-même, qui clôt le paragraphe, a cette double fonction de suggérer un avenir et de renvoyer à une éternité au-delà de la vie.

C'est cette tension qui opère un tournant, qui met fin à la lecture de Werther pour suggérer une identification. Par delà l'arrière-plan biographique immanquablement relevé par la critique, il y a là une façon d'inscrire toute la relation entre Charlotte et Werther dans un univers de fiction poétique : la scène de la première rencontre était, pour sa part, placée sous les auspices de Klopstock. L'identification ressentie par Werther au texte qu'il lit est l'objet d'un pressentiment vague de Charlotte : « elle crut sentir dans son âme un pressentiment du terrible projet qu'il avait formé ». L'issue est-elle comprise, la mort inéluctable de Werther est-elle acceptée par Charlotte ? Son silence final peut se lire à la fois comme un adieu et un refus de l'adieu tel que le conçoit Werther, c'est-à-dire un adieu avant le suicide.

PATHÉTIQUE ET TRAGIQUE

Ce passage des baisers et de la séparation, qui représente une sorte de sommet de l'intensité dramatique, est inscrit dans un

double mouvement contradictoire d'effet de réalité et de poétisation. La parole déléguée dans cette partie « L'Editeur au lecteur », et plus encore l'effacement du narrateur suppriment toute emphase et, par une présence plus immédiate des personnages, donnent plus d'acuité au pathétique simple de la scène. Il serait sans doute superficiel d'étayer cet aspect par une source biographique que la critique a parfois cherchée dans un baiser donné par Goethe à Charlotte, le 13 août, et mentionné dans le journal de Kestner. Car tout, au contraire, tire cette scène du côté de la mise en fiction. Son lien avec la lecture des passages d'Ossian traduits par Werther, mais aussi le rapprochement qu'on pourrait établir avec le baiser reçu par une autre Charlotte, dans *Les Affinités électives* (première partie, chapitre 12), l'inscrivent dans différents cercles de fiction.

C'est en effet dans un texte à la grande force poétique et à la valeur clairement symbolique que Goethe décide d'inscrire la séparation de Lotte et de Werther. Ce passage très romanesque, imprégné de pathétique, est en même temps le lieu d'une nécessité tragique qui s'exprime sous deux formes. En mettant aussi en scène la révélation des sentiments de Charlotte, demeurés cachés jusque-là, il tisse indissociablement l'osmose des deux personnages et l'impossibilité de cette union. Ici se construit une destinée tragique. Non seulement le suicide de Werther devient une nécessité au plan de l'intrigue, mais il est préfiguré sous différentes formes : par l'association avec le modèle littéraire d'Ossian, par le pressentiment de Lotte, étayé par le rapprochement avec la scène où elle décrochait l'arme du mur, et enfin par l'adieu de Werther. Par là, Goethe joue avec les ressorts du romanesque en même temps qu'avec les frontières du genre, dans la mesure où l'expression du pathétique est inséparable de la fatalité tragique.

GABRIEL DE GUILLERAGUES, *LETTRES PORTUGAISES*

Par Florence CHAPIRO

Considère, mon amour, jusqu'à quel excès tu as manqué de prévoyance. Ah ! malheureux ! tu as été trahi, et tu m'as trahie par des espérances trompeuses. Une passion sur laquelle tu avais fait tant de projets de plaisirs, ne te cause présentement qu'un mortel désespoir, qui ne peut être comparé qu'à la cruauté de l'absence qui le cause. Quoi ? cette absence, à laquelle ma douleur, tout ingénieuse qu'elle est, ne peut donner un nom assez funeste, me privera donc pour toujours de regarder ces yeux dans lesquels je voyais tant d'amour, et qui me faisaient connaître des mouvements qui me comblaient de joie, qui me tenaient lieu de toutes choses, et qui enfin me suffisaient ?Hélas ! les miens sont privés de la seule lumière qui les animait, il ne leur reste que des larmes, et je ne les ai employés à aucun usage qu'à pleurer sans cesse, depuis que j'appris que vous étiez enfin résolu à un éloignement qui m'est si insupportable, qu'il me fera mourir en peu de temps. Cependant, il me semble que j'ai quelque attachement pour des malheurs dont vous êtes la seule cause : je vous ai destiné ma vie aussitôt que je vous ai vu, et je sens quelque plaisir en vous la sacrifiant. J'envoie mille fois le jour mes soupirs vers vous, ils vous cherchent en tous lieux, et ils ne me rapportent, pour toute récompense de tant d'inquiétudes, qu'un avertissement trop sincère que me donne ma mauvaise fortune, qui a la cruauté de ne souffrir pas que je me flatte, et qui me dit à tous moments : cesse, cesse, Marianne infortunée, de te consumer vainement, et de rechercher un amant que tu ne verras jamais ; qui a passé les mers pour te fuir, qui est en France au milieu des plaisirs, qui ne pense pas un seul moment à tes douleurs, et qui te dispense de tous ces transports, desquels il ne te sait aucun gré. Mais non, je ne puis me résoudre à juger si injurieusement de vous, et je suis trop intéressée à vous justifier : je ne veux point m'imaginer que vous m'avez oubliée. Ne suis-je pas assez malheureuse sans me tourmenter par de faux soupçons ? Et pourquoi ferais-je des efforts pour ne me plus souvenir de tous les soins que vous avez pris de me témoigner de l'amour ?

Gabriel de Guilleragues, Lettres portugaises, *éd. Frédéric Deloffre, Gallimard, coll. « Folio classique », 1990, p. 75-76.*

C'est un texte presque sans auteur et d'une simplicité à en déconcerter plus d'un. Il n'est pas très long, en effet. Qu'en dire qui ne soit déjà de trop ? Dans l'édition de Frédéric Deloffre[1], la préface critique occupe deux fois plus de place que le texte lui-même, et nous ne tenons pas encore compte du dossier, véritable arsenal censé imposer la puissance et l'aplomb d'une œuvre sans doute jugée trop courte. Ne nous effrayons cependant pas, les notes tiennent la gageure de la brièveté.

Or, les grandes fictions de l'âge classique, j'entends par là les fictions de génie, sont pour la plupart ramassées, sèches, pointues. Elles ne s'encombrent pas de détails, elles courent droit au but qu'elles ont fixé, maintenant peu ou prou, en regard de la fiction dramatique, l'impitoyable unité de lieu et de temps. En trente et une page, n'en déplaise à la critique érudite, Guilleragues donna toute sa pureté et son énergie à la fiction, nourrie tout entière au sel d'une catégorie anthropologique dont on ne saurait se passer dans une étude classique des passions de l'âme : l'imagination.

Dans ces cinq lettres, il ne se passe rien. Une religieuse abandonnée, pur archétype d'un imaginaire d'époque, refusant de renoncer à la passion, divertissant son cœur et sa raison de la douleur amoureuse et de l'humiliation de l'orgueil, livre son imagination à une activité industrieuse. Pourtant, rien ne se passant, je maintiendrai que tout est dit sur la logique de la passion. Sans avoir recours à l'inconscient prétendument désordonné d'une Marianne dont on ne connaît presque rien, sans investir l'explication de notions épistémologiques aussi floues et inadéquates que celles de la psychanalyse, mais aussi sans se demander pourquoi le texte ne défend pas les droits de la femme[2] ou s'il s'agit bien d'une œuvre « moderne[3]« , je tâcherai de proposer une esquisse de sa logique.

1. Gabriel de Guilleragues, *Lettres portugaises*, éd. Frédéric Deloffre, Gallimard, coll. « Folio classique », 1990.
2. *Ibid*., p. 68.
3. *Ibid*., p. 62-67. L'argument fondamental de cette modernité étant que cette « tragédie » « ne peut être qu'en prose. »

Au rebours de deux interprétations épistémologiques, et donc idéologiques, majeures, qui en disent plus long sur les lecteurs du texte que sur l'œuvre elle-même, je montrerai que cet extrait :

a) tire sa cohérence du fait qu'il dégage les trois facultés anthropologiques que représentent la raison, le cœur, et l'imagination. La femme abandonnée travaille à toucher celle des facultés qui lui donnera la plus entière satisfaction.

b) dément parfaitement l'indestructible idole critique faisant de la passion un désordre. L'attachante nouveauté de la logique imaginative ne doit pas faire conclure à l'inexistence de toute logique.

Marianne nourrit son imagination pour qu'elle lui permette de dire et croire autre chose que le jugement que la raison impose. D'où, les atermoiements d'une logique rationnelle, au profit des divertissements de l'imagination. D'une logique l'autre, la religieuse déploie le spectre multicolore de la passion.

Marianne commence par demander à son amant de l'attention, une circonspection que l'éloignement semble rendre incertaine : « Considère », reviens prestement de ton « manqu[e] de prévoyance ». On appelle parfois cela la *captatio benevolentiae*. Il faut qu'on l'écoute et elle ne cessera de rechercher réciprocité et contagion, partage le plus ténu qui soit entre deux êtres séparés, et qui puisse continuer de la faire espérer qu'elle jouira d'une passion d'amour sans l'entremise du corps. Ainsi, la trahison des sentiments a été double : « tu as été trahi, et tu m'as trahie » ; par la lettre, Marianne se lie à son séducteur. Le plaignant, l'apostrophant sous le signe du malheur, elle impose le partage des peines et le constitue partie intégrante et souffrante de son topique *lamento* d'amoureuse éconduite.

C'est dire si son propos ne manque pas d'ordre et s'appuie sur une logique dont l'espoir et l'amour seuls procurent le génie. La « trahison » réciproque, les « espérances », la tromperie, les « projets », restent autant de désignations de la faculté imaginative, celle qui fait que la réalité se dédouble et peut donc mentir. Marianne impose à son destinataire le nom d'amant, le fait qu'il sente une passion, sans quoi elle ne pourrait nourrir son imagination. Aussi, à ses propres « espérances trompeuses », fait-elle correspondre un « mortel désespoir » qu'elle désire d'imaginer

dans le cœur de l'autre. Mais qui a dit que l'amant enfui sentait quelque désespoir que ce fût ?

Marianne entrelace les logiques rationnelles et imaginatives, elle a tantôt recours aux arguments rationnels (le verbe « causer » que l'on retrouve deux fois dans la même phrase, encore par figure de réciprocité, en est preuve assez claire), tantôt à l'apitoiement sensible. La lucidité ne lui fait pas défaut, elle sait que sa douleur, « tout ingénieuse qu'elle est », ne procure pas assez d'énergie pour compenser l'absence du corps aimé. Or, si la douleur est « ingénieuse », c'est parce qu'elle provient de l'instance rationnelle, réaliste, blessée. Mais elle ne suffit pas, c'est pourquoi elle puise dans l'imagination, par le biais du souvenir : « regarder ces yeux dans lesquels je voyais tant d'amour, et qui me faisaient connaître des mouvements qui me comblaient de joie, qui me tenaient lieu de toutes choses ».

L'amour est ici du côté du corps, si l'on veut le convertir en cas d'absence, il faut donc soit développer une véritable mystique du cœur, comme le fait Elvire, cette autre religieuse abandonnée, soit contraindre sa raison à juger des circonstances en démystifiant l'amour, en exacerbant l'orgueil, ou encore par un mépris des sens ou de l'amant en question. Mais, en ce dernier cas, on comprend que les passions de la raison privent celle-ci du plaisir sensuel. Marianne, quant à elle, prend parfois les élans de la tentation mystique[1], mais ne parvient pas à y adhérer pleinement, d'où l'issue du roman dans laquelle elle verse dans l'orgueil blessé et la jalousie intempestive. L'incipit donne au lecteur la première figure d'une Marianne qui butte contre l'aridité sensuelle de la logique rationnelle, et qui pallie ce défaut par un recours flagrant à l'imagination. Marianne fait tout pour entretenir en mots l'amour de son amant, en partage simulé, ou en souvenir complaisamment évoqué. Chez Marianne, la passion d'amour repose sur l'imagination en se confondant avec l'espoir de l'amour.

1. *Ibid*., Seconde Lettre, par exemple dans des propos tels que : « je ne mets plus mon honneur et ma religion qu'à vous aimer éperdument toute ma vie », « je sens une profonde disposition à vous pardonner toutes vos fautes », ou enfin « mon amour ne dépend plus de la manière dont vous me traitez », p. 79-83.

A partir du « Hélas ! », les preuves pathétiques s'imposent pour proférer la menace de mort, laquelle donne son indispensable urgence à la plainte, sans laquelle elle ne saurait avoir d'impact sur le destinataire. Dans cette longue phrase, le *lamento* joue des intensifs et des restrictifs, c'est-à-dire des emplois aigus de la langue : l'être aimé serait « la seule lumière », son éloignement serait « si insupportable, qu'il [la] fera[it] mourir en peu de temps », les yeux de Marianne n'ont « que des larmes », et ne servent « qu'à pleurer sans cesse ». La douleur sentie par l'abandonnée s'exacerbe dans la lettre. « Cependant » n'implique pas un retournement des peines, mais bien davantage leur sublimation.

Non seulement souffre-t-elle de « l'éloignement » physique, de l'absence, mais aussi chérit-elle la douleur que lui a imposée l'amant enfui. Marianne joue l'amour du sacrifice, elle tente le mysticisme de l'amour dans la douleur même et dans le plaisir sensuel malgré l'absence charnelle, choses permises par un évident recours à l'imagination. La religieuse emprunte le discours de la passion, elle parle une langue universelle, et un lecteur ne saurait lire cette phrase sans la reconnaître : « je vous ai destiné ma vie dès que je vous ai vu ». La passion doit être prouvée pour être défendue et entretenue dans l'imagination ; ainsi, aime-t-on dès le premier regard, ainsi envoie-t-on « mille fois le jours [ses] soupirs », à distance, vers celui qu'on aime. Marianne s'invente en Elvire le temps d'une phrase, mais elle ne quitte pas la scène *in fine* comme cette dernière, elle n'en est qu'au début de ses tentatives. Marianne ne contrefait rien ni ne s'aveugle, elle doit trouver le discours qui permette à sa passion d'espérer et de survivre en imagination.

C'est pourquoi Marianne va définitivement rejeter la logique rationnelle et réaliste qui vient la tourmenter, celle qui démystifierait les preuves pathétiques et les élans imaginatifs empruntant à la langue connue mais si douce du cœur et des sentiments. Marianne incarne parfaitement ce que la marquise de Merteuil appelle les « femmes à délire, et qui se disent à *sentiment* ; dont l'imagination exaltée ferait croire que la nature a placé leur

sens dans leur tête[1]« , et qui, « s'abandonnant sans réserve à la fermentation de leurs idées, enfantent par elles ces Lettres si douces, mais si dangereuses à écrire[2]« . Mais, chez Marianne, cet abandon à l'imagination et à la jouissance de devenir transparente à son bourreau, victime de son départ décidé, demande justement tous les efforts. Marianne cherche à faire taire la voix de la conscience, le jugement de la raison, qui rappellent « cesse, cesse, Marianne infortunée, de te consumer vainement, et de chercher un amant que tu ne verras jamais ; qui a passé les mers pour te fuir, qui est en France au milieu des plaisirs, qui ne pense pas un seul moment à tes douleurs, et qui te dispense de tous ces transports ». Marianne répond donc à la description de la marquise, mais c'est, paradoxalement, en conscience et non par faiblesse. Que va donc faire Marianne contre cette raison qui crie la défaite, véritable chronique d' une mort annoncée de la passion ? Comment se débarrasser d'un « avertissement trop sincère » du jugement rationnel ?

Le texte pousse la religieuse vers l'unique recours qui lui reste si elle désire de jouir encore de la passion. Sans le corps, puisque l'autre a quitté le Portugal, sans le cœur, puisqu'elle ne tient pas jusqu'au bout la tentation mystique, sans la raison qui lui impose d'abandonner ses espoirs, Marianne n'a d'autre choix que de puiser son roman et sa volupté dans la faculté imaginative. Elle ne le profère que trop clairement : « Non, je ne puis me résoudre à juger si injurieusement de vous, et je suis trop intéressée à vous justifier : je ne veux point imaginer que vous m'avez oubliée.[…] Et pourquoi faire de vains efforts pour ne me plus souvenir de tous les soins que vous avez pris de me témoigner de l'amour ? » La logique se déploie avec tant de nécessité et de beauté qu'on se trouve bien en mal d'en dire quelque chose. Le texte échappe ici, il s'élance au-delà de nous. Marianne sait rationnellement que l'amant l'a quittée et ne l'aime plus, voire ne l'a jamais aimée. Mais son « intérêt », c'est-à-dire le calcul de la raison contre la passion, serait justement d'imaginer que la passion existât toujours. La

1. Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, éd. Laurent Versini, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléïade », 1979, Lettre LXXXI, p. 170.
2. *Ibid.*

dernière phrase de notre extrait est à ce titre superbe : les circonvolutions d'un esprit qui mesure les conditions de sa jouissance plient la phrase, la tordent entre négation et affirmation. Même le sublime serait le fruit d'un calcul de la raison dans ce personnage troublant.

Dupe du préjugé qui voudrait que les femmes soient de pauvres éplorées qui ne comprennent rien du cœur ou de la raison, héritiers du mépris d'une Merteuil, cherchant parfois à défendre les « droits de la femme » au sujet d'un texte si brillant, la critique s'est souvent méprise. Marianne sait. C'est parce qu'elle sait et qu'elle veut ne pas savoir, parce qu'elle impose l'imagination en conscience, à dessein, qu'il faut lui marquer un peu plus de respect et écouter cette liminaire recommandation : « Considère, mon amour ».

PHILIPPE JACCOTTET, *« FRUITS »*[1]

Jacques VASSEVIÈRE
Ancien élève de l'ENS Saint-Cloud

Les mots en réseaux

L'ENS de Saint-Cloud-Fontenay-Lyon ayant pour mission de former des professeurs de l'enseignement secondaire, il n'est peut-être pas inutile de faire entendre ici des échos du lycée. Le vocabulaire et son usage poétique constituent souvent, pour les lycéens d'aujourd'hui, un obstacle majeur à la lecture littéraire et au plaisir qu'elle procure. Combien de professeurs, après avoir lu en classe un poème qui les enchante, s'entendent dire : « Monsieur, on n'y comprend rien ! » C'est donc à dessein qu'a été choisi un de ces poèmes qui déroutent les élèves parce qu'il ne se livre pas au premier contact et qu'il exige des relectures attentives pour repérer et apprécier l'enrichissement de mots au demeurant banals par leur emploi en figures et en réseaux. C'est à dessein, aussi, qu'il ne fait pas l'objet d'une explication linéaire mais d'une analyse prenant en compte les difficultés de lecture pour organiser l'observation et l'interprétation du texte.

Avant d'aborder cette étude sous l'angle privilégié du vocabulaire, on précisera les notions qu'elle met en œuvre. Le *champ lexical* (ou *conceptuel*, ou *notionnel*) peut être défini comme

1. « Fruits » appartient au recueil *Airs* (Gallimard, 1967), repris dans *Poésie 1946-1967*, collection Poésie / Gallimard. Cet article s'inspire d'un rapport de recherche de l'Institut national de recherche pédagogique, *Des mots au discours. La place du lexique dans l'enseignement du français au lycée*, coordonné par Marie Berthelier, Romain Lancrey-Javal et Jacques Vassevière, INRP, 2001.

l'ensemble des mots du lexique qui font référence à un même domaine de la réalité. Le repérage d'un *réseau lexical* (ou *isotopie lexicale*) établit entre les mots d'un texte des relations qui sont porteuses de sens ; cette opération suppose que les sens dénotés et connotés aient été compris, elle demande souvent des relectures et engage l'interprétation. C'est aussi le cas du *réseau sémantique*, ensemble de termes qui, dans un texte donné, comportent un (ou des) sème(s) commun(s) sans appartenir nécessairement à un même champ lexical ; produit d'une activité de lecture, il met en évidence des éléments de signification plus abstraits, qui structurent un texte de façon originale.

« Monsieur, on n'y comprend rien ! » Le désarroi du jeune lecteur naît ici du caractère elliptique et allusif du poème, dont le vocabulaire, pour l'essentiel, renvoie à d'autres réalités que celle des fruits. C'est l'effet de la métaphore originale du premier vers, que prolonge une série de métaphores *in absentia* :

Dans les chambres des vergers
ce sont des globes suspendus
que la course du temps colore
des lampes que le temps allume
et dont la lumière est parfum
On respire sous chaque branche
le fouet odorant de la hâte

L'ellipse systématique du comparé donne ainsi au poème un aspect lapidaire, et même mystérieux pour qui n'aurait pas vu dans le titre le premier mot du poème. Toutefois, la reprise dans la troisième phrase du présentatif qui lance, si l'on peut dire, la première fournit un appui intéressant :

Ce sont des perles parmi l'herbe
de nacre à mesure plus rose
que les brumes sont moins lointaines
des pendeloques plus pesantes
que moins de linge elles ornent

Elle permet opportunément au lecteur de recomposer mentalement les métaphores dans les trois premières phrases de ce bref poème qui en compte cinq : « Dans les chambres des

vergers », les fruits (le comparé) sont des « globes », des « lampes », des « perles », des « pendeloques » (les comparants). Cette première observation met en évidence une structure syntaxique et métaphorique qui se développe dans les douze premiers vers : les quatre comparants surimposent – ou substituent – à la représentation banale des vergers l'image mentale de chambres nocturnes, suffisamment éclairées pour laisser deviner des présences féminines. Elle prépare la lecture des cinq derniers vers où les métaphores *in absentia* font directement référence à l'humain :

> *Comme ils dorment longtemps*
> *sous les mille paupières vertes !*
> *Et comme la chaleur*
> *par la hâte avivée*
> *leur fait le regard avide !*

Une réflexion sur l'association opérée par cette structure entre les mots « fruits », « globes », « lampes », « perles » et « pendeloques » met en évidence la polysémie du vocabulaire, qui fait ici la cohésion du poème. Dans le contexte du vers 2, le mot « globes » est d'abord lu comme une désignation métonymique des fruits ; repris par le mot « lampes » (« ce sont des globes […] des lampes », v. 4), il évoque, métaphoriquement, des globes lumineux. Ainsi, deux caractéristiques des fruits (pommes, pêches ou cerises…), la rondeur et la couleur, se trouvent comme objectivées par les différentes images qui se succèdent dans la métaphore filée. Les mots se chargent d'un sens double, et même triple dans le cas de « pendeloque », déjà doté d'un double sens lexical selon qu'il est employé au singulier : « Pierre précieuse en forme de poire, qui pend à une boucle d'oreille » ou au pluriel : « Cristaux attachés à un lustre »[1]. Cette polysémie suscite dans l'esprit du lecteur des images de bijoux féminins (comme « perles »), de lumière (comme « globes » et « lampes ») et, par la « forme de poire » du bijou, de fruits.

Le vocabulaire s'organise ainsi en cinq grands réseaux lexicaux, étroitement articulés. Le réseau lexical des fruits qui

1. Dictionnaire *Lexis*, Larousse, 1992.

développe le titre (« vergers », « branche », « herbe », mais aussi « parfum ») a surtout une valeur référentielle. Il se prolonge, de manière plus allusive et métaphorique, avec les « globes » et les « paupières vertes » (qui font référence aux feuilles des arbres fruitiers). Le poème n'est pas une leçon de choses, il mêle plusieurs domaines de la réalité et laisse percevoir à travers l'univers de la nature celui des hommes.

Le réseau lexical du temps (« la course du temps », « la hâte », « longtemps ») est naturellement associé au précédent dans la mesure où le poète évoque la maturation des fruits : il a donc aussi une valeur référentielle. Toutefois le déroulement du temps est évoqué de manière allusive, « les brumes […] moins lointaines » désignant par métonymie l'automne (v. 9-10) et « la chaleur » l'été (v. 15) ; les vers 11 et 12 montrent aussi les fruits (pommes, poires) arrivant à maturité à l'automne, au moment où les feuilles commencent à tomber. Le relatif effacement des références aux saisons laisse la place à l'évocation d'un temps humain, actualisée par l'emploi du mot « hâte » qui contribue à personnifier les fruits.

Le réseau lexical des chambres (« chambres », « globes », « lampes », « linge ») est beaucoup plus surprenant, comme la métaphore qui l'inaugure dans le premier vers et se prolonge dans le reste du poème. Il convoque un autre univers de référence que celui des vergers, celui des humains, et évoque les activités auxquelles ils peuvent se livrer dans les chambres la nuit : le sommeil (v. 13) et l'amour, le mot « linge » étant associé, par métonymie, au corps dénudé (voir, dans le poème suivant : « et maintenant je la regarde / au milieu de son linge »).

Le réseau lexical de la lumière (« globes », « colore », « lampes », « lumière », « allume », « rose », « pendeloques »), largement métaphorique, prolonge et précise la métaphore filée des « chambres des vergers ». L'image des chambres éclairées transfère les sèmes de scène nocturne et d'intimité.

Le réseau lexical de la femme est à la fois le moins attendu, le plus signifiant et le mieux représenté (« parfum », « perles », « pendeloques », « linge », « paupières vertes », « dorment », « hâte », « regard avide »). Chacun de ces mots se charge de connotations érotiques : sensualité (« parfum »), nudité (« moins de linge » et, par métonymie, « perles » et « pendeloques », ces bijoux étant associés à des parties du corps féminin fortement érotisées, poitrine et oreille), désir (« hâte », « regard avide »). Cet

érotisme se diffuse au mot « globes » qui réactive une métaphore commune (et même populaire : le poème travaille des lieux communs) en associant les fruits, désignés par leur qualité essentielle, la rondeur, et les seins. La même association vaut pour les « pendeloques […] pesantes » qui évoquent la féminité non seulement par métonymie (ce genre de boucles d'oreille est un bijou féminin) mais aussi métaphoriquement par leur forme de poire ; le poème actualise ainsi les deux sens lexicaux du mot « pendeloques » (bijoux, cristaux d'un lustre) et l'enrichit de deux autres sens par la double métaphore des poires et des seins.

Seuls les deux premiers réseaux lexicaux sont référentiels au sens où ils développent le thème des fruits annoncé par le titre ; les trois autres invitent à lire dans ce poème autre chose qu'une évocation de la maturation des fruits et engagent une lecture symbolique. La constitution d'un réseau sémantique permettant l'interprétation du poème s'impose ainsi progressivement. Ces cinq réseaux lexicaux sont en effet homogènes. La polysémie de certains termes connecteurs qui se trouvent à l'intersection de plusieurs réseaux assure, de manière très « économique », la cohérence et le pouvoir de suggestion du poème : « globes » et « pendeloques » valent pour les fruits, la lumière, les chambres et la femmes, « parfum », « linge » et « paupières vertes » pour les fruits et la femmes. Cette cohérence est renforcée par les équivalences que les métaphores *in absentia* établissent instantanément entre l'univers végétal et l'univers féminin : le linge est ainsi substitué au feuillage, les paupières aux feuilles, les perles, les globes et les pendeloques aux fruits. Toutes ces métaphores sont rendues lisibles par la métaphore initiale *in praesentia*, véritable cellule mère, qui associe les vergers aux chambres. Au terme du poème, habitué à l'ellipse systématique du comparé, le lecteur peut ainsi comprendre que le syntagme « regard avide » désigne la couleur brillante (et non plus seulement « rose ») des fruits mûrs tout en se sentant impliqué dans le texte comme s'il était l'objet du regard de ces femmes-fruits. La lecture rétrospective multiplie les effets de polysémie et les échos entre les deux univers : le rose est la couleur des fruits qui commencent à mûrir, mais aussi celle de la chair que cache « moins de linge », la chaleur est celle de l'été mais aussi celle du désir, les mots les plus communs (« chambres », « globes », « hâte ») se chargent de sensualité.

C'est donc le réseau sémantique du désir féminin qui donne au poème son unité et son *sens* (son mouvement et sa signification) et qui règle en profondeur la distribution du vocabulaire. Plus précisément, il s'agit de la naissance du désir chez la jeune fille, parallèle à la maturation de son corps, qui attend impatiemment la *saison* de l'amour. Le poème procède donc au renouvellement d'un motif en l'inversant : ce n'est plus la femme qui est comparée à des fruits (comme dans le langage populaire), mais les fruits qui sont dotés d'une sensualité féminine. Il se nourrit des représentations issues d'un certain *naturalisme* poétique (voir la description de la Sarriette et de ses fruits dans *Le Ventre de Paris* de Zola) et devient ainsi une évocation allégorique de la naissance du désir féminin inscrit dans le contexte plus large de la nature : dans l'assimilation des fruits aux femmes se lit le désir de les consommer, et même de voir les femmes s'offrir comme des fruits. Une lectrice jugera peut-être cette vision bien masculine…

KANT,
CRITIQUE DE LA RAISON PURE

Par Michèle CRAMPE
ENS Lettres & Sciences Humaines, Lyon

Distinction de tous les objets en phénomènes et noumènes

L'analytique transcendantale a donc cet important résultat de montrer que l'entendement ne peut jamais faire a priori qu'anticiper la forme d'une expérience possible, en général, et que, ce qui n'est pas un phénomène ne pouvant pas être un objet de l'expérience, il ne peut jamais dépasser les bornes de la sensibilité dans lesquelles seules les objets nous sont donnés. Ces principes sont simplement des principes de l'exposition des phénomènes et le titre pompeux d'une ontologie qui prétend donner, des choses en général, une connaissance synthétique a priori dans une doctrine systématique (v.g. le principe de causalité) doit faire place au titre modeste d'une simple analytique de l'entendement pur.

Critique de la Raison pure *(1781), traduction A. Trémesaigues et B. Pacaud, Paris, PUF, 1950, p. 222.*

Kant : le déplacement de l'ontologie

On ne peut pas expliquer un texte. L'auteur qui l'a produit sait-il ce qu'il a fait ? En admettant que oui, par optimisme, qui oserait affirmer que le lecteur, ou pire le commentateur le sache mieux, plus lucidement que son auteur ? il reste que certains textes, parce qu'ils sont en état d'innovation conceptuelle et donc nécessairement en polémique eu égard à des traditions qu'ils ont l'ambition de dépasser, peuvent prétendre à la fois à une mise en question de ce qu'ils examinent et audacieusement à la mise en lumière d'un sens nouveau. Une telle « révolution » peut tout naïvement se produire au niveau apparemment simplet du vocabulaire. Mais le poids historiquement reçu, toujours repris comme lieu d'une vérité incontestable peut être interrogé. Faire comparaître ce terme devant le tribunal critique de la raison consiste moins à expliquer une tradition textuelle qu'à la faire exploser. Ainsi en est-il dans la philosophie kantienne du terme ontologie. Alors expliquer ici signifie bien éclairer et détruire.

Le texte qu'on présente ici est extrait de la *Critique de la Raison pure* de Kant : Analytique transcendantale, chapitre III intitulé : Du principe de la distinction de tous les objets en général en phénomènes et noumènes. Dans ce texte s'opère une révolution théorique : le terme d'ontologie change radicalement de sens au point que sa signification habituelle en philosophie est détruite. Mais qu'est donc l'ontologie lorsque Kant la met en cause ?

Il faut rappeler que pour la majorité des historiens de la philosophie l'ontologie existe en métaphysique alors même que le terme n'existe pas. Il est de tradition d'admettre qu'on peut définir d'après Aristote ce que lui-même n'appelle pas ontologie. Dans le Livre L 11003 à 21 de la *Métaphysique* (dont le sens premier chez Aristote est simplement : ce qui suit les ouvrages qui traitent de la physique) on peut lire : « Il y a une science qui étudie l'être en tant qu'être et ses attributs essentiels ». C'est à partir de ce point que va se perpétuer l'idée d'une science de l'être en tant qu'il est. La question d'Hamlet : Etre ou ne pas être serait-elle avant la lettre d'ordre ontologique... Etrange insistance des philosophes, de leurs historiens : tout se passe comme si une science pouvait exister sans avoir de nom déterminé ; voilà de quoi interroger, scandaliser

un linguiste. Les choses peuvent sans doute exister avant les mots qui les désignent. Mais quand on les dit leur désignation par le langage n'est-elle pas nécessaire ? On peut sourire à la lecture du dictionnaire de Lalande – sorte de catéchisme couronné par l'Académie française et dont l'utilité reste toujours active – : « Ontologie, partie de la philosophie qui spécule sur l'être en tant qu'être selon l'expression d'Aristote ». Soit ; mais justement Aristote n'emploie pas le terme d'ontologie.

Ce mot – ontologie – semble bien avoir été employé par des penseurs allemands au XVII^e^ siècle. Une de ses premières apparitions attestée se trouve, en 1646 dans la *Métaphysica* de J. Clauberg. L'ontologie est appelée la science qui contemple l'être en tant qu'être, c'est la science catholique au sens où ce terme signifie universel. On a pu relever dans un inédit de Leibniz (cf. L. Couturat *Opuscules et fragments inédits* non daté), le terme d'ontologie « Scientia de Aliquo et Nihilo, Ente et Non-Ente, Re et Modo rei, Substantia et Accidente ».

C'est avec la philosophie de Christian Wolf que va se répandre en Allemagne le terme d'ontologie dont il est alors admis qu'il constitue la première et fondamentale partie de la métaphysique. Science de l'être, de l'essence, préalable à toute autre forme de connaissance qu'elle rend possible et fonde. Connaître un être quelconque, y compris un être sensible implique qu'on mette au jour en quoi, comment, il participe à l'être en général, sinon aucun être ne pourrait avoir le statut de substance. L'ontologie, et il s'agit là d'une conséquence, est au fondement de toutes les connaissances humaines en ce qu'elle en contient tous les principes. Elle est en ce sens au fondement de ce qu'on pourra appeler plus tard une théorie de la connaissance. Mais plus encore elle rend possible de penser le rapport entre une essence et une existence, dans ce cas éminemment privilégié, pilier fondateur de toute métaphysique spéciale, qu'est l'existence de Dieu. L'examen de l'essence de Dieu permet d'affirmer l'existence de Dieu. Cet argument qu'on rencontre chez Saint Anselme, puis chez Descartes, pour ne citer qu'eux, ne porte pas le nom d'ontologique. C'est Kant qui le baptisera ainsi pour en manifester la vacuité.

On trouve une définition – le texte n'est pas signé – du terme ontologie dans *l'Encyclopédie* dirigée par Diderot et d'Alembert. Cette définition rappelle, en termes incontestablement wolfiens, que l'ontologie est la science de l'être considéré en tant qu'être et qu'elle est au fondement de toutes les autres parties de la philosophie et de toutes les sciences. On sait que beaucoup d'articles de *l'Encyclopédie* restent en philosophie et ailleurs, fidèles à une tradition non mise en question. Mais il est plus étonnant que d'Alembert dans le *Discours Préliminaire de l'Encyclopédie* reprenne la définition traditionnelle de l'ontologie que ses soucis « empiristes » pour ne pas dire « matérialistes » devraient conduire à une analyse critique. Il définit ainsi l'ontologie : « science de l'être ou métaphysique générale ». Mais le texte est ambigu. N'affirme-t-il pas que les êtres spirituels ou matériels ont des propriétés générales « comme l'existence, la possibilité, la durée » et que ces propriétés relèvent de l'ontologie ? Le recours à la durée ne met-il pas en péril la notion d'être en tant qu'être ?

Le texte de Kant ici pris en question, sinon en explication est donc extrait de la *Critique de la Raison pure,* dès sa première édition en 1781. Kant examine le sens du terme ontologie, tel que désormais selon lui, il faut le considérer. Cette transformation du sens est en réalité proprement révolutionnaire, au sens où la philosophie critique est une Révolution de modèle copernicien. Ce n'est plus, depuis Copernic le soleil qui tourne autour de la terre, mais la terre qui tourne autour du soleil. Selon Kant une telle révolution prend sens en philosophie : ce n'est plus le sujet de la connaissance qui gravite autour d'un objet qui lui dicterait ses lois structurales, mais bien l'objet qui gravite autour du sujet qui le rend connaissable. Or, le sujet, l'homme, est constitué de telle sorte que sa sensibilité dont les formes intuitives sont constituées par l'espace et le temps, ne peut connaître que ce qui relève de ces formes. Nous ne pouvons connaître que l'expérience sensible et les concepts ont pour fonction d'organiser, d'ordonner cette expérience. Cette connaissance par concepts purs n'est donc pas possible ; elle ne peut être qu'illusoire. C'est de cette illusion qu'à pu vivre sans le savoir, toute métaphysique qui pensait pouvoir penser ce qui est par la pure voie conceptuelle. Si l'être que nous pouvons saisir est nécessairement appréhendé par notre sensibilité spatio-temporelle, toute connaissance qui prétend échapper à ces

conditions qui définissent la phénoménalité n'est qu'une extravagance, une rêverie d'une Raison inconsciente de soi. Dès lors, il faut abandonner la prétention de pratiquer une science de l'être en tant qu'être l'ontologie en son sens classique est un songe creux.

L'ontologie n'est pas la seule partie – sans doute fondamentale – de la métaphysique à être à ce point par Kant, interrogée. Il conduit à la ruine la cosmologie et la psychologie dites rationnelles par la tradition (elles sont les parties principales avec la théologie de la Métaphysica specialis) dans la mesure où elles prétendent disserter du monde, de l'âme, de Dieu, à partir de leurs simples concepts sans recours à une expérience possible. En montrant la vacuité de l'ontologie c'est la Métaphysica generalis que Kant conduit à sa perte. Dans *l'Avant-Propos aux Heures matinales,* Mendelssohn appelait Kant « le destructeur universel ».

Il faut donc dans la Philosophie critique entendre désormais par ontologie (nom orgueilleux, pompeux selon les traductions de : *der stolze Name*) la dénomination modeste de « simple analytique de l'entendement pur ». Par analytique il faut entendre l'inventaire exhaustif si possible des éléments purs de toute connaissance possible, étant bien entendu que nos connaissances possibles réfèrent nécessairement à l'expérience sensible. L'ontologie est donc réduite – cette réduction est seule capable d'en garantir la rationalité – à son statut transcendantal : ce terme, en kantien, signifie ce qui rend l'expérience possible.

Dès lors, l'ontologie ne peut plus être ce champ de bataille où se sont affrontées les métaphysiques, dans leur quête entêtée, impossible, de l'être. La radicale transformation que Kant veut faire subir à l'ontologie est en terme théorique l'heureux équivalent de ce qu'il entendra plus tard dans son *Projet de paix perpétuelle,* entre les peuples.

Réduire l'ontologie à l'analytique transcendantale, c'est aussi, bien sûr, frapper de nullité toute preuve – qui n'en a jamais été une pour Kant – dite ontologique de l'existence de Dieu. Ce n'est pas en examinant l'essence de Dieu qu'on peut en extraire l'existence avec nécessité. Voilà bien encore un songe creux : d'un

concept, d'une essence, on ne peut conclure à une existence. L'existence relève du fait, et tout fait renvoie à une expérience sensible. On ne prouve pas que Dieu existe, ou ne prouve pas qu'il n'est pas. L'athée convaincu relève de la même espèce que l'ontologiste dogmatique. Kant n'est pas pour autant sceptique; il requiert seulement de savoir raison garder. Et c'est pourquoi, le jugement de Heine qui dans *De l'Allemagne* avait caractérisé la critique Kantienne de la preuve ontologique de l'existence de Dieu comme le « 21 janvier du Déisme » est admirablement erronée. On ne peut, en kantien, couper la tête à ce qui n'existe qu'au titre d'une Idée transcendantale.

La Révolution copernicienne a-t-elle eu pour résultat de rendre désormais impossible toute ontologie en philosophie ? Non; l'ontologie a la vie dure.

Ne sera ici citée que la tentative de la restaurer, en Allemagne, au Xxe siècle. La philosophie aurait pour mission indépassable de penser – de tenter de penser – la différence ontologique entre l'Être et l'être-là, entre Sein et Dasein. Le même philosophe qui écrit le texte : *Kant et le problème de la métaphysique,* écrit aussi *Sein und Zeit*, *Etre et temps*. Un kantien ordinaire peut à juste titre considérer qu'il s'agit bien d'un retour à une histoire pré-critique, à une négation de la Révolution théorique. C'est, bien sûr, Heidegger qui opère ce retour qui sans doute signifie une régression.

LACLOS,
LES LIAISONS DANGEREUSES

Par Stéphane PUJOL
Université de Paris X - Nanterre

La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont

Dès que vous craignez de réussir, mon cher Vicomte, dès que votre projet est de fournir des armes contre vous, et que vous désirez moins de vaincre que de combattre, je n'ai plus rien à dire. Votre conduite est un chef-d'œuvre de prudence. Elle en serait un de sottise dans la supposition contraire ; et pour vous parler vrai, je crains que vous ne vous fassiez illusion.
Ce que je vous reproche n'est pas de n'avoir point profité du moment. D'une part, je ne vois pas clairement qu'il fût venu ; de l'autre, je sais assez, quoi qu'on en dise, qu'une occasion manquée se retrouve, tandis qu'on ne revient jamais d'une démarche précipitée.
Mais la véritable école est de vous être laissé aller à écrire. Je vous défie à présent de prévoir où ceci peut vous mener. Par hasard, espérez-vous prouver à cette femme qu'elle doit se rendre ? Il me semble que ce ne peut être là qu'une vérité de sentiment, et non de démonstration ; et que pour la faire recevoir, il s'agit d'attendrir et non de raisonner ; mais à quoi vous servirait d'attendrir par lettres, puisque vous ne seriez pas là pour en profiter ? Quand vos belles phrases produiraient l'ivresse de l'amour, vous flattez-vous qu'elle soit assez longue pour que la réflexion n'ait pas le temps d'en empêcher l'aveu ? Songez donc à celui qu'il faut pour écrire une Lettre, à celui qui se passe avant qu'on la remette ; et voyez si, surtout une femme à principes comme votre Dévote, peut vouloir si longtemps ce qu'elle tâche de ne vouloir jamais. Cette marche peut réussir avec des enfants, qui, quand ils écrivent « je vous aime », ne savent pas qu'ils disent « je me rends ». Mais la vertu raisonneuse de Mme de Tourvel, me paraît fort bien connaître la valeur des termes. Aussi, malgré l'avantage que vous aviez pris sur elle dans votre conversation, elle vous bat dans sa Lettre. Et puis, savez-vous ce qui arrive ? par cela seul qu'on dispute, on ne veut pas céder. A force de chercher de bonnes raisons, on en trouve, on les dit ; et après on y tient, non pas tant parce qu'elles sont bonnes que pour ne pas se démentir.
De plus, une remarque que je m'étonne que vous n'ayez pas faite, c'est qu'il n'y a rien de si difficile en amour, que d'écrire ce qu'on ne sent pas. Je dis écrire d'une façon vraisemblable : ce n'est pas qu'on ne se serve des mêmes mots ; mais on les arrange pas de même, ou plutôt on les arrange, et cela suffit. Relisez votre Lettre ; il y règne un ordre qui vous décèle à chaque phrase. Je veux croire

que votre Présidente est assez peu formée pour ne pas s'en apercevoir : mais qu'importe ? l'effet n'en est pas moins manqué. C'est le défaut des Romans ; l'Auteur se bat les flancs pour s'échauffer, et le Lecteur reste froid. Héloïse est le seul qu'on en puisse excepter ; et malgré le talent de l'Auteur, cette observation m'a toujours fait croire que le fond en était vrai. Il n'en est pas de même en parlant. L'habitude de travailler son organe y donne de la sensibilité ; la facilité des larmes y ajoute encore : l'expression du désir se confond dans les yeux avec celle de la tendresse ; enfin le discours moins suivi amène plus aisément cet air de trouble et de désordre qui est la véritable éloquence de l'amour ; et surtout la présence de l'objet aimé empêche la réflexion et nous fait désirer d'être vaincues.
Croyez-moi, Vicomte : on vous demande de ne plus écrire : profitez-en pour réparer votre faute et attendez l'occasion de parler. Savez-vous que cette femme a plus de force que je ne croyais ? sa défense est bonne ; et dans la longueur de sa Lettre, et le prétexte qu'elle vous donne pour rentrer en matière dans sa phrase de reconnaissance, elle ne se serait pas du tout trahie (…).
*De… ce 24 août 17***

Les Liaisons dangereuses, *lettre 33, éd. Gallimard, Folio, 1972, p. 99-101.*

« Relisez votre lettre… » : la leçon d'écriture de Mme de Merteuil, ou la critique littéraire de Laclos.

INTRODUCTION

Eprouver la force et le pouvoir du langage afin de s'assurer la maîtrise du réel, tel semble être l'un des enjeux de l'intelligence libertine. Dans un siècle où la question de la langue apparaît plus que jamais au cœur d'un débat sur la vérité et l'erreur, la raison et le sentiment, les mots disent, c'est selon, ce qu'on pense ou autre chose que ce que l'on pense. A rebours des cris rousseauistes de la passion, les équivoques libertines représentent le langage d'une nature dévoyée puisqu'elle se retourne contre la raison et le sentiment eux-mêmes.

Dans son édition de la Pléiade, Laurent Versini a été le premier à remarquer ce que cette lettre devait à la Seconde Préface de *La Nouvelle Héloïse*. Mais en faisant de Mme de Merteuil, adepte de la parole soutenue par l'action, « l'héritière du classicisme », face à un Valmont plus « moderne », « homme des formes nouvelles de la séduction et de l'honnêteté », ne risque-t-on pas de réduire la portée du débat qui traverse la lettre et sous-tend la critique littéraire de Laclos dans les *Liaisons* ? Devant les apories du genre épistolaire sentimental, et les efforts trop visibles déployés par ces « énergumènes du sentiment » (la formule est encore de Rousseau), il s'agit de trouver une voie qui tire partie des effets du théâtre, auquel Laclos s'intéresse de près, et qui tienne compte des critiques dirigées contre les artifices du roman.

Au nom du naturel, la littérature doit mimer une parole sans apprêt, restituer l'émotion de la communication immédiate. Le débat est ancien : la vraie rhétorique se moque de la rhétorique. Mais l'exigence du naturel est réactivée par la réflexion que mènent les philosophes sur la langue des passions, et par les théories linguistiques de Rousseau.

Le paradoxe est ici poussé à son comble : la lettre se réfléchit comme refus de la lettre, la littérature comme refus de la littérature.

Il s'agit pas tant d'un « scepticisme à l'endroit de l'art » qu'une réflexion sur les moyens nouveaux que l'artiste doit mettre en œuvre pour faire vrai. La lettre 33 peut ainsi être lue comme un moment critique dans le roman. En convoquant la figure du lecteur, comme caution esthétique, elle vise à comparer *l'intention* de l'écrivain et *l'effet* que les lettres produisent. Par ce mouvement réflexif de l'écriture, la lettre devient ainsi le théâtre de sa propre poétique.

Il va sans dire que, pour les besoins de l'analyse, nous avons lâchement réduit les jeux de ces esprits forts à un exercice d'Ecole, pour parler comme Mme de Merteuil. Nous dirons pour notre défense, que c'est précisément ce à quoi l'Institution nous a si laborieusement dressé…

LE PROGRAMME DE LECTURE

Dans cette lettre, comme dans tout le roman, il n'a pas difficile de voir que le procès de lecture est fortement dupliqué : chaque fois qu'un épistolier s'attache à commenter les lettres qu'il reçoit, il anticipe – et oriente – le travail du Lecteur en lui soumettant sa propre lecture des faits et une appréciation singulière de leur narration. Mme de Merteuil, lectrice attentive, cumule dans cette lettre les fonctions de *lecteur* et de *censeur*. La lettre apparaît plus que jamais comme le lieu d'un conflit de pouvoir, et la Marquise enferme Valmont dans une relation actancielle faussée. Le Vicomte, qui pérore et vient chercher la reconnaissance de ses talents libertins, est ravalé au rang d'un simple apprenti. Dès le début de la lettre, Mme de Merteuil impose un système d'échange inégal, où le *savoir* est la clef du *pouvoir*. Plus loin, l'impératif, « relisez », et le préfixe itératif renvoient Valmont à sa copie[1]. Dans cet exercice de style qui ressortit au pastiche, le Vicomte a failli. Mme de Merteuil va se charger de le lui signifier, en accompagnant ses remarques acerbes

1. Dans *Les Liaisons dangereuses*, la relecture est par ailleurs un moment obligé de la correspondance. Ainsi dans la lettre 23, Valmont explique à la marquise : « Je me suis levé, et j'ai relu mon épître. Je me suis aperçu que je ne m'étais pas assez observé, que j'y montrai plus d'ardeur que d'amour… » (éd. Gallimard, Folio, 1972, p. 82).

d'un petit essai sur le discours amoureux. Non sans poser Valmont en disciple maladroit et naïf. Quelle correction (au double sens du terme) la Marquise va-t-elle lui infliger ? D'abord, le battre sur son propre terrain : c'est ainsi qu'il faut comprendre l'ironie cinglante de l'*incipit*, véritable fessée stylistique que Mme de Merteuil inflige à son ancien amant. Ensuite, le déniaiser : c'est la démonstration appuyée qui va suivre, privilégiant la parole vive contre l'écriture, et qui constitue le véritable enjeu de la lettre.

Comme il advient souvent chez les correspondants libertins des *Liaisons*, la lettre mise sur un double système linguistique de dénotation et de connotation. Le registre principal, ici, est celui de la dépréciation : à travers l'ironie (mise en cause implicite) et la franche accusation (mise en cause explicite), Mme de Merteuil va instaurer avec Valmont un rapport éristique complexe, à la fois rapport de compétence, et rapport de compétition.

La lettre s'ouvre sur une fausse entrée conclusive (« dès que »), et développe une antiphrase généralisée. Le persiflage de Mme de Merteuil rappelle la rhétorique de l'éloge paradoxal, annoncé par l'oxymore « craignez de réussir » qui suppose une lâcheté inattendue de la part de Valmont. L'expression « chef d'œuvre de prudence » a pour but de provoquer l'ego libertin du destinataire, dans la mesure où la prudence renvoie à un système de valeurs opposé au libertinage. Le mode hypothétique (« dans la supposition contraire »…) signale une gradation dépréciative : l'hypothèse est irrecevable, scandaleuse, et pourtant elle paraît vraisemblable. Derrière l'expression « chef d'œuvre de prudence », il faut bien lire, malgré la circonlocution, « chef d'œuvre de sottise ». D'abord utilisé à contre emploi, puis remplacé par un pronom adverbial, le mot *chef d'œuvre* devient littéralement injurieux. La prétérition (« je n'ai plus rien à dire ») constitue la chute de cette période rhétorique. Elle annonce de façon contradictoire le « parler vrai » qui va suivre et le registre « thétique » de cette Lettre en forme de démonstration.

On aura noté au passage la circularité de cette entrée en matière, « vous craignez »… « je crains ». Les deux verbes n'ont pas exactement la même valeur, mais l'ironie se cache également dans cette différence de sens. La même circularité se déploie à

l'échelle de la lettre, où l'on retrouve, au début comme à la fin, le jeu entre l'opposition des personnes (je/vous) et la reprise d'un même verbe (« je vous défie de prévoir »/ « je prévois »).

L'accusation ne se fait pas longtemps attendre (« ce que je vous reproche… ») et se développe en deux temps. C'est d'abord la démonstration par défaut (« ce n'est pas… »), qui sous-entend une critique à peine voilée, celle de n'avoir pas compris que le moment n'était pas venu[1]. Puis vient le temps de la démonstration positive : « c'est de vous être laissé aller à écrire ». La vraie problématique de la lettre apparaît, et la question de l'écriture apparaît d'emblée liée à celle de la rationalité. Au passage, la Marquise rabaisse une nouvelle fois les prétentions de Valmont à la maîtrise. Plutôt qu'un simple terme de jeu (les notes des éditeurs modernes renvoient au jeu de trictrac), le mot *écolier* désigne ici une application scolaire des principes et de la langue du libertinage[2].

La question rhétorique qui va suivre (« Par hasard, espérez-vous prouver à cette femme qu'elle doit se rendre ? ») met en place les premiers éléments d'une réflexion suivie sur les moyens et les limites du langage rationnel. Comme le montre le paradigme *écrire/prouver/vérité*, l'écriture est liée au *logos*, à la raison, à l'intelligence. Elle s'inscrit dans un processus réflexif où la durée joue un rôle déterminant. La série qui suit, faite de parallélismes (vérité de sentiment/ vérité de démonstration ; attendrir/raisonner), est construite à la façon d'un syllogisme. On peut s'en étonner : au moment où il s'agit de persuader de l'inadéquation d'un langage cartésien en amour, on est frappé par la forte structuration logique du discours. « Quand vos belles phrases produiraient l'ivresse de l'amour… ». Le mot « produire »,

1. Dans le système libertin, l'*occasion* et le *moment* sont synonymes (voir *La Nuit et le Moment* de Crébillon) : ils désignent l'instant précis où la défaite de l'autre est possible, lorsqu'il qu'il cède à l'appel de sa propre sensibilité.
2. Pour s'en convaincre, il suffit de lire la lettre 106 : « Vous n'avez pas le génie de votre état ; vous n'en savez que ce que vous avez appris, et vous n'inventez rien. Aussi, dès que les circonstances ne se prêtent plus à vos formules d'usage, et qu'il vous faut sortir de la route ordinaire, vous restez court comme un écolier ».

à prendre au sens classique, est une façon de rappeler que la rhétorique est « l'art de bien dire, de parler de manière à persuader » (Littré). Mais on peut entendre aussi une *production* qui renvoie à l'activité d'écrivain conçue, selon Laclos, sur le modèle bourgeois de l'activité économique. On pourrait, dans cette perspective, relever l'importance donnée au critère pragmatique dans le système des lettres. Le mode performatif, auquel les épistoliers libertins recourent si volontiers dans les *Liaisons*, est le signe d'un travail sur la langue où le critère reste le plus souvent la recherche de l'efficacité. Jeu à la fois social et anti-social, le libertinage qui ne produit rien est cependant défini comme *praxis*.

L'argument pragmatique, n'est pourtant qu'une étape. On assiste à un glissement capital, entre le deuxième et le troisième paragraphe, d'un point de vue purement pratique (celui du libertin) à un point de vue esthétique (celui de l'écrivain). Mme de Merteuil apparaît progressivement comme une figure emblématique de l'Auteur : dans cette hypostase symbolique, on voit ainsi se construire simultanément, une théorie du libertinage, une théorie de l'écriture, et une théorie du roman[1]. Parce qu'elle s'intéresse en priorité à la question de la réception, Mme de Merteuil se convertit progressivement en critique littéraire. Les lettres de référence (lettres 24 et 25) ont révélé une faille qu'il s'agit de creuser, non pour cesser d'écrire comme elle feint de le dire, mais pour interroger le système littéraire dans son entier. Comme elle le rappelle incidemment à Valmont, le destinataire d'un roman (le lecteur) a les mêmes droits et les mêmes intérêts que le destinataire de sa lettre (Mme de Tourvel). Réflexion sur le fait littéraire comme fait social et comme fait esthétique, la lettre va mettre en place les conditions de possibilité d'une écriture réaliste, fondée sur l'imitation, à travers le critère éculé du naturel.

1. Dans les *Liaisons*, Mme de Merteuil, apparaît à de nombreuses reprises comme un double de l'écrivain : outre qu'elle parsème ses lettres de remarques incisives sur le style de ses correspondants, quand elle ne cherche pas à leur tenir la plume (voir, parmi d'autres, la lettre 121), elle affirme dès sa première lettre vouloir écrire un jour les *Mémoires* de Valmont : « … oui, dans vos Mémoires, car je veux qu'il soient imprimés un jour, et je me charge de les écrire » (lettre 2).

La difficulté est que cette réflexion prend place à l'horizon de deux points de vues absolument antagonistes. C'est même, en apparence, ce qui constitue le vrai scandale de la lettre. Il faut admettre, en effet, le jeu dialogique de ce texte, qui fait parler en même temps, et au travers d'une même plume, la voix des roués et la voix du sentimental ; qui fait entendre, pour les confondre absolument, Mme de Merteuil et Rousseau ! Cette polyphonie pourrait tourner à la cacophonie, n'était-ce cette vérité élémentaire : dans les *Liaisons dangereuses*, le libertin est aussi et d'abord, un écrivain.

LA CRITIQUE LITTÉRAIRE DE LACLOS

Si la lettre 33 confond avec une formidable habilité les deux registres, c'est peut-être aussi parce que le roman épistolaire est le lieu où Laclos fait se rejoindre la théorie linguistique des Lumières (de Rousseau en particulier) et sa propre pratique d'écrivain.

L'intertextualité rousseauiste joue ici un double jeu. Dans l'*Essai sur l'origine des langues*. Rousseau explique la naissance de la parole comme étant tributaire du *désir*. Il s'agit alors de décrire un processus historique : avec le temps, le langage « substitue aux sentiments les idées, il ne parle plus au cœur mais à la raison »[1].

Ce que Rousseau décrit, pour le déplorer, constitue pourtant l'une des conquêtes de l'âge classique : avec l'avènement des idées claires et distinctes, le langage doit parler le plus directement possible à la raison. Dans ce système de représentation, l'écrit est du côté de la géométrie, de l'ordre, de la symétrie. Ce *more geometrico* travaille tout le XVIIIème siècle. Mais les Lumières, en interrogeant les fondements sensibles de la connaissance, vont chercher à réinterpréter la parole comme le lieu de vérité en dehors de toute phraséologie.

Dans ce jeu de polarités instauré par la lettre (écriture/raison, parole/sentiment), on peut donc reconnaître les termes d'un débat

1. *Essai sur l'origine des langues,* chapitre « De l'écriture » (éd. établie par Jean Starobinski, Gallimard, Folio Essais, 1990, p. 73).

déjà ancien, réactivé par Rousseau[1]. Dans l'*Essai sur l'origine des langues*, le philosophe a cette formule admirable qui a pu inspirer le développement ultérieur de la lettre : « l'on rend ses sentiments quand on parle, et ses idées quand on écrit »[2]. Au terme du parcours esquissé par Rousseau, on est frappé par la double hiérarchisation qui traverse sans doute l'idéologie linguistique des Lumières : le langage est en-deçà du sentiment; la parole est au-delà de l'écriture.

Cette idéologie, un autre texte de Rousseau va en tirer une conséquence radicale qui constitue peut-être le fantasme ultime de tout romancier : celle d'une dissolution du roman dans le roman. Selon un paradoxe qui illustre l'idéal fictionnel des Lumières, Rousseau déclare vouloir « trouver un langage qui ne soit point une langue, écrire des lettres qui ne soient point des lettres, faire un roman qui ne soit point un roman »[3].

La réflexion littéraire de la marquise de Merteuil va d'abord s'articuler autour d'une question rhétorique, celle de la *dispositio*, de la place des mots dans la phrase et de leur agencement. L'ordre des mots manifeste au lecteur les traces d'un travail, d'un artifice : « ce n'est pas qu'on ne se serve des mêmes mots. On ne les arrange pas, ou plutôt on les arrange ». Ainsi, l'art de l'écrivain doit faire oublier l'artifice. Dans ce passage, il n'est rien, jusqu'à l'injonction de départ (« Relisez votre Lettre ») qui ne soit inspirée de la *Seconde Préface* à *La Nouvelle Héloïse* (« Lisez une lettre d'amour »)[4]. L'image de la chaleur artificiellement communiquée à

1. Débat que la littérature épistolaire a peut-être investi de façon propre, et dont on peut en trouver un exemple dans les *Lettres portugaises* de Guilleragues. Dès la lettre 2, la jeune religieuse s'interroge sur les limites de l'écriture pour exprimer la réalité de l'amour : « il me semble que je fais le plus grand tort du monde aux sentiments de mon cœur, de tâcher de vous les faire connaître en les écrivant ».
2. *Ibid.*, p. 79.
3. C'est en ces termes, que [N] annonce sa critique : « Ces lettres ne sont point des Lettres ; ce roman n'est point un Roman » (*Seconde Préface* à *La Nouvelle Héloïse*, *in* Rousseau, *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, t. II, p. 12).
4. « Lisez une lettre d'amour faite par un auteur dans son cabinet, par un bel esprit qui veut briller ; pour peu qu'il ait de feu dans sa tête, sa lettre va, comme on dit, brûler le papier ; la chaleur n'ira pas plus loin. Vous serez enchanté,

la lettre[1], tout comme la réflexion sur le « désordre qui est la véritable éloquence de l'amour » sont expressément empruntés à Rousseau[2].

L'éloquence de la passion suppose donc le *désordre* de la pensée et de l'expression. La logique qui la meut n'est pas rationnelle ; ce défaut de rhétorique qui correspond à un défaut de preuves, parce que les amants n'ont que faire des arguments et des raisons. La passion authentique, selon Rousseau, « ne songe même pas à persuader » parce qu'elle ne « suppose pas qu'on puisse douter d'elle ». Les arguments rationnels ne sont pas de mise dans le discours amoureux. D'où la question rhétorique de Mme de Merteuil en début de lettre : « Par hasard, espérez-vous prouver à cette femme qu'elle doit se rendre ? ». Ce que Rousseau formulait de manière paradoxale en affirmant que le véritable amoureux « prouve d'autant plus qu'il raisonne moins ». Ou, pour dire les choses autrement, « la faiblesse du langage prouve la force du sentiment »[3].

---

même agité peut-être, mais d'une agitation passagère et sèche, qui ne vous laissera que des mots pour tout souvenir. Au contraire, une lettre d'amour a réellement dictée, une lettre d'un amant vraiment passionné, sera lâche, diffuse, toute en longueurs, en désordre, en répétitions… » (*Seconde Préface* à *La Nouvelle Héloïse*, éd. citée, p. 15). On notera que l'expression *brûler le papier*, employée ici par Rousseau, sera réutilisée par Mme de Genlis, dans un texte où résonnent étrangement les propos de Mme de Merteuil : « Il s'est établi parmi les littérateurs une prétention à la force, à la grandeur, à la chaleur… Chaque écrivain veut brûler le papier, et le lecteur reste froid et dit en bâillant : il y a de l'énergie dans ce morceau, l'auteur a du génie » (Mme de Genlis, *Souvenirs de Félicie*, Paris, 1804, p. 121).

1. Si la proposition selon laquelle « l'Auteur se bat les flancs pour s'échauffer, et le Lecteur reste froid », reprend la problématique de Rousseau, l'image a pu être inspirée de la lecture de Fénelon. Dans le deuxième dialogue des *Dialogues sur l'éloquence*, l'un des interlocuteurs déclare : « Rien ne semble si choquant et si absurde de voir un homme qui se tourmente pour me dire des choses froides : pendant qu'il sue, il me glace le sang ».

2. Toujours dans la *Seconde Préface*, l'un des interlocuteurs dénonce les auteurs de romans, qui n'ont que « le jargon paré des passions ». Pour l'amant véritable en revanche, « l'amour n'est qu'illusion ». Il s'exprime par figures et, en effet, « son éloquence est dans son désordre » (éd. citée, p. 15).

3. *Seconde Préface*, éd. citée, p. 15.

On voit comment Rousseau opère un renversement dans l'ordre de la pensée classique : l'efficacité de la communication est inversement proportionnelle à sa rationalité. C'est bien l'argument employé par Mme de Merteuil, et l'origine de la critique littéraire de Laclos. On remarque au passage que cette démonstration sera suivie d'effet : sur le fond, lorsque Valmont explique à la Présidente de Tourvel la nécessité qu'il éprouve de lui parler, et l'importance d'un entretien : « inutilement voudrions-nous y suppléer par Lettres : on écrit des volumes et l'on explique mal ce qu'un quart d'heure de conversation suffit pour bien entendre » ; sur la forme, quand Valmont avoue à la marquise le soin qu'il a mis à sa dernière lettre, destinée à Mme de Tourvel : « j'ai tâché d'y répandre ce désordre, qui peut seul peindre le sentiment. J'ai enfin déraisonné le plus qu'il m'a été possible : car sans déraisonnement, point de tendresse ; et c'est, je crois, pour cette raison que les femmes nous sont si supérieures dans les Lettres d'amour »[1].

La critique du roman, dans la lettre 33, opère ainsi une mise à jour du fonctionnement romanesque de la représentation du désir et de la passion. Mais on ne comprendrait pas la portée de cette entreprise, si l'on ne percevait qu'elle est expressément associée à la recherche d'une nouveau discours du désir, et, si l'on veut, d'un nouveau romanesque[2]. C'est la leçon de Rousseau. C'est peut-être aussi une influence du drame bourgeois. A mesure que l'on avance dans le siècle, le théâtre sera de plus en plus considéré comme le lieu où la contagion du sentiment est la plus immédiate et la plus efficace. Malgré l'ironie de Valmont à l'égard des tableaux du drame bourgeois comme véhicule d'un discours moralisateur (on peut relire le pastiche du tableau dramatique, à la lettre 21), Laclos

1. Lettre 42 (éd. citée, p.121) et lettre 70 (éd. citée p. 185).

2. Recherche, qui, cette fois, va bien au-delà de la critique traditionnelle du romanesque sentimental, répétée dans tous les romans libertins, les *Liaisons* en tête. Le jargon libertin, qui témoigne d'une suspicion généralisée à l'encontre du langage ordinaire, affuble le mot *roman* d'un épithète sentimental. Nous avons recensé tous les passages où le mot *roman* est employé, et toujours connoté négativement : lettres 2, 57, 63, 79, 81, 105, 110, 121, (éd. citée, pages 37, 156, 165, 208, 230, 302, 319, 348) ; même remarque pour le mot *romanesque* : lettre 141, 144, (pages 403, 408)…

s'est intéressé au théâtre et au drame en particulier, sans doute parce qu'il réalisait cette écriture du mouvement, de la gestuelle liée à l'émotion que la lettre 33 appelle de ses vœux. Trouver une forme qui produise cet effet, entre roman et théâtre, c'est sans doute le vœu de Laclos, comme de bien des écrivains de son temps.

LE NOMINALISME LIBERTIN

Revenons au paradoxe initial. La critique de la lettre, qui se fait au nom du naturel, procède de deux système différents : le système libertin, dans lequel la langue, orale ou écrite, est mensonge et duplicité ; le système de Rousseau, pour qui la langue, orale ou écrite, doit tendre vers une transparence et univocité originelle.

La lettre 33 ne prétend pas faire se rejoindre ces lignes parallèles, mais elle s'emploie à rappeler que la condition de possibilité du genre sentimental (le parler vrai) repose sur une construction rhétorique. Laclos et Rousseau s'accordent en effet pour considérer que si l'éloquence du corps est première, et la seule véritable, dans la mesure où l'écriture est toujours simulacre, ce simulacre doit au moins avoir le mérite de toucher au plus près la réalité.

Inspirée de Rousseau, la réflexion de Mme de Merteuil a cependant sa logique propre, fort éloignée de l'idéal de sincérité et de transparence rousseauiste. C'est là que se révèle le mieux le dispositif dialogique que nous signalions pour commencer. Comme l'auteur de *la Nouvelle Héloïse,* la marquise considère en effet que le *simulacre* a ses limites. Parce que les passions ont un langage, seule la parole réduit l'écart entre le mot et la chose. C'est ainsi que s'explique le procès de l'écriture comme artifice. C'est encore reconnaître que l'art ne peut pas tout, et que, comme l'indique le propre Rousseau dans sa Préface, le leurre rhétorique de la passion est une usurpation.

Mais la lettre dit aussi ce que Rousseau refuse de croire, à savoir qu'un *simulacre* de passion produit le même effet que la passion réelle, ou que la parodie du discours amoureux remplace

avantageusement le véritable langage de l'amour On perçoit immédiatement la conséquence dramatique de ce système sur le plan des valeurs : les mots sont vides de tout contenu, la société a perverti la langue au point de mettre en doute la sincérité de tout langage amoureux. C'est ce qui permet de comprendre autrement la remarque incisive de Merteuil, selon laquelle une fois Mme de Tourvel se sera épuisée dans la défense du *mot*, il ne lui en restera plus pour celle de la *chose*. Cet écart, c'est le constat idéologique d'une société où l'être le cède au paraître, le discours, à l'idée (on pense au dénouement de *La Nuit et le moment* de Crébillon : « au moins, dites-moi que vous m'aimez… » : la sincérité, ici, n'est pas requise, le langage de l'amour remplace l'amour véritable, et fournit une caution morale à une femme en quête de respectabilité).

On verra là l'expression d'un nominalisme déjà ancien que la philosophie empiriste a partiellement ressuscité, selon lequel il existe deux ordres de réalité distincts : le mot et la chose, qui n'entrent pas dans un rapport de correspondance idéale, mais plutôt de division. Si Mme de Tourvel est vaincue, c'est parce qu'elle croit naïvement à la coïncidence du signifiant et du signifié. Pour les libertins, au contraire, rien n'est univoque. Ce qu'on appelle le *jargon* libertin n'est donc rien d'autre qu'un nominalisme radical, qui finit par considérer le mot, tout autant que la chose à laquelle il renvoie, comme fiction. Le mot *amour*, généralisant arbitraire, n'énonce rien de certain. Mais la réalité de l'amour est également dévaluée, emportée par un scepticisme qui condamne tout sentiment comme une vue de l'esprit. Ce nominalisme critique, tout comme le refus de l'idéalisme qui l'accompagne, recèle pourtant un risque majeur : à travers le soupçon qui pèse sur la langue, le libertin condamne aussi les valeurs que la langue entend porter[1].

1. Il suffit que Valmont croit de nouveau à l'amour, pour que le langage perde sa duplicité. Aussi peut-il avouer, dans la lettre 125 : « je pensais ce que je disais » (éd. citée, p. 366).

En cela le libertinage remplit aussi une fonction critique : il désigne ce double hiatus, entre ce qui se pense et ce qui se dit ; entre ce qui se dit et ce qui s'écrit.

Le premier trouve son origine dans l'idéal classique de la bienséance, que les Lumières ont commencé de troubler, mais que le libertinage réinvestit à des fins propres. Lieu idéologique du bon goût et des belles manières, l'opposition du penser et du dire renvoie à toute une esthétique de la « belle nature ». Le libertinage, qui parie sur la duplicité fondamentale de la langue, saura en tirer profit. Le second écart procède de l'idéal classique du « naturel », auquel s'ajoute la réflexion des Lumières sur l'origine des langues[1]. Parler et écrire, renvoient à deux vocations fondamentales de la langue, moyen et objet de communication : l'expression de la pensée rationnelle, et l'expression des sentiments. Le cœur et l'esprit.

C'est donc aussi cette figure de *l'écart* que la lettre interroge. Ecart qu'il ne faut pas comprendre comme un défaut de rationalité, parce que la langue n'est pas seulement le lieu des malentendus.

CONCLUSION

Le roman libertin constitue une forme de surenchère au regard de la double critique qui pèse ordinairement sur le genre romanesque. Pour les moralistes bourrus, la fiction serait l'art du mensonge, un « divertissement » qui éloigne le lecteur de ses premiers devoirs en l'abandonnant aux séductions de l'imaginaire. Le roman ? un registre des (mauvaises) mœurs du siècle, un espace où le conflit du désir et de la loi ne se résoudrait qu'au prix de nombreux manquements à la morale[2].

1. On pourrait recenser tous les auteurs, à l'âge classique, du chevalier de Méré à Rousseau, qui ont, comme le dit Vaumorière, énoncé « le précepte d'écrire comme on parle » (*Lettres sur toutes sortes de sujets*, 1ère éd. en 1680, rééd. en 1714). Idéal esthétique classique, que Voltaire synthétisera ainsi : « Quelqu'un a dit autrefois qu'il faut écrire comme on parle ; le sens de cette loi est qu'on écrive naturellement » (*Dictionnaire philosophique*, article « Style »).

2. Dans le roman de l'âge classique, le passionnel se définit par contraste avec le rationnel, le raisonnable, le logique. Le système idéologique des Lumières

Immoral par principe, le roman du libertinage cultive et accuse des fautes dont toute fiction se rendrait – par essence- honteusement coupable au yeux des esprits chagrins. Le roman épistolaire de Laclos, qui pervertit la vocation première de la lettre en tant qu'elle est censée exprimer l'immédiateté des sentiments, ajoute encore à la culpabilité originelle du genre romanesque.

Ici, le débat est ailleurs, du moins en apparence. Car en réfléchissant sur les limites du simulacre, c'est-à-dire de la fiction littéraire, Laclos met à jour le lien complexe entre la passion amoureuse et sa représentation. Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi l'auteur a choisi d'associer le personnage du libertin à la révélation et à la mise en scène du fonctionnement du désir dans le roman. Personnage cynique, revenu de tout et notamment des préjugés liés à l'amour, le *roué* incarne cette figure critique que la philosophie des Lumières convoque ailleurs sous les traits de son double positif, le *naïf*, ou l'homme naturel. Au passage, s'explique aussi le choix du roman épistolaire pour interroger la mythologie amoureuse de ses contemporains. En se livrant à une critique systématique du romanesque au sein d'une forme, le roman épistolaire, que le XVIII[e] siècle lui-même a élue comme étant la plus apte à dire les émois du sentiment, le libertin démonte l'illusoire nécessité de l'amour comme une structure littéraire. *Lisez, relisez, corrigez*, tels sont les maîtres-mots de cette correspondance. Ainsi l'identité improbable et suspecte de la passion est-elle remplacée par une démonstration en acte de sa représentation.

infléchit pourtant ce schéma, en dialectisant le couple passion/raison. Au rebours de Voltaire, Diderot ou Rousseau, Mme de Tourvel s'en remet à Pascal pour qui la passion est contraire à l'intérêt de l'individu. Elle est désordre et souffrance, et l'homme passionnel est son propre bourreau. Si la suite lui donne malheureusement raison, ce n'est pas en vertu de cette morale classique, mais de la perversion, réalisée par les libertins, de cette nouvelle représentation des affects prônée par les Lumières. Dans la lettre 68, Valmont se fera fort de défendre, non sans opportunisme, le droit à la passion comme raison de vivre et la force du désir comme sentiment d'existence, plutôt que l'apathie sans fin d'une liaison seulement sanctionnée par la loi civile et religieuse.

Mais cette entreprise critique et démystifiante, a son envers, ou plutôt son endroit. Révélant le fonctionnement de la représentation du désir comme structure littéraire, Laclos n'élude pas la question de la pression effective du désir, de sa réalité. L'histoire du propre Valmont, plus encore que celle de Mme de Tourvel, est là pour le vérifier.

JOHN LOCKE,
LE MAGISTRAT CIVIL

Par Patrick THIERRY

On a récemment entendu parler d'une ville d'Orient, chez les Chinois, qui, finalement contrainte de se rendre au terme d'un long siège, ouvrit son port aux troupes ennemies ; tous ses habitants se livrèrent à la volonté du vainqueur triomphant ; ils avaient tous remis aux mains de leurs ennemis, eux-mêmes, leurs épouses, leurs familles, leur liberté, leurs richesses, toutes choses enfin, sacrées aussi bien que profanes ; mais, quant on leur ordonna de couper les boucles de cheveux dont ils ornaient leur tête selon la coutume de leur peuple, il reprirent les armes et, brûlants de colère, ils luttèrent farouchement jusqu'à l'extermination ; ils supportaient de livrer leurs têtes aux ennemis, mais ils ne pouvaient supporter que l'on touchât si peu que ce soit à leur rite capillaire ancestral. Ainsi, à la vie elle-même et aux solides biens de la nature, l'opinion unanime et la coutume quasi-sacrée d'un peuple font facilement préférer quelque chose qui n'a aucune valeur, aucune importance, et même des excroissances du corps. Qui voudra bien réfléchir aux mouvements qui agitent nos sociétés sera peut-être bien forcé de reconnaître finalement que, si chez nous aussi certains ont menés, dans une forte tension des esprits, de cruels combats, les raisons n'en étaient pas plus graves.

John Locke, Le magistrat civil, *traduction du latin de René Fréreux, Bibliothèque de philosophie politique et juridique, Université de Caen, 1984, p. 5-7.*

Locke à la Chine

Locke rédige en 1660 deux traités (l'un en anglais, l'autre en latin) où il discute de l'autorité du magistrat civil en matière de religion. Il s'oriente clairement alors vers des solutions autoritaires appuyées sur une Eglise établie. Mais la *Lettre sur la tolérance*, écrite près de trente ans plus tard, qui sépare les Eglises de l'Etat et retire à ce dernier toute capacité dans ce domaine (hors le maintien de l'ordre public), passe au contraire pour un manifeste en faveur de la liberté de conscience. Pourtant, la liste des préoccupations n'a pas vraiment changée : se débarrasser des débats sectaires et des querelles fratricides entre chrétiens, ne pas entretenir un espace potentiel de guerre civile, faire que les hommes puissent vaquer en paix à leurs autres affaires. Cela suppose, dans un premier temps, que l'Eglise (anglicane) mette un minimum d'ordre dans les choses de la religion et impose des règles de conduite (quant au culte) et certains points de dogme. Elle sera pour le reste « compréhensive », suffisamment pour que les écarts entre protestants soient permis mais restent contrôlés. Et, par la suite, le souci de ménager un espace de liberté suffisant pour que différentes Eglises puissent trouver leur place, dès lors qu'elles sont considérées comme des associations privées : plutôt que la reconnaissance publique pour une religion, la reconnaissance publique pour personne et le siège de la cité sera levé.

D'un texte à l'autre, la querelle porte sur les indifférents *(res adiaphoras)*, ces choses qui sont elles-mêmes ni bonnes ni mauvaises mais auxquelles les hommes s'attachent souvent pour de mauvaises raisons : faut-il prier Dieu debout ou à genoux ? et habillé de noir ou de blanc ? peut-on être couvert à l'intérieur d'un lieu de culte ? Ici, le long détour par l'exotisme capillaire permet de reprendre pied sur le territoire du bon sens. Car y a-t-il plus de raison de s'entretuer pour une natte de cheveux que – pour convoquer Swift – le petit ou le gros bout d'un œuf ? pour le petit ou le gros bout de l'œuf qui pour un surplis blanc ou un habit noir ? Porter un vêtement long ou court à la ville ou au culte, être assis ou debout à l'intérieur d'une maison ou d'une église sont en soi des choses indifférentes : tout ce qui concerne le temps, le lieu, l'apparence ou la posture du corps se distingue des états intérieurs

du sujet. Au temple, cela relève du culte extérieur et pourra ainsi manifester, par accord sur certaines conventions, nos dispositions envers Dieu.

A côté des choses réellement indifférentes, Locke place les dogmes spéculatifs (la Trinité, la Transubstantation..) qui n'ont pas vraiment de solution et ne valent donc pas la peine que l'on s'étripe. Reste ces principes qui concernent la vie en société et le Salut. Le Christ nous a fourni un code moral qui appelle une adhésion raisonnable et garantie par la Divinité (l'existence de Dieu ne se range pas dans les dogmes spéculatifs). Les chrétiens pacifiques n'auront pas de mal à s'accorder sur les points fondamentaux de la moralité et s'y conformer. Mais il y a peu de chrétiens pacifiques (c'est-à-dire à peu près raisonnables) et pas mal de coupeur de cheveux en quatre. D'où vient cela ? Ici, les Chinois peuvent aider et alerter, si l'on veut bien frotter coutume contre coutume. Car :

> *« Il n'y a presque personne qui ne remarque dans les opinions, dans les raisonnements et dans les actions des autres hommes quelque chose qui lui paraisse bizarre et extravagant et qui l'est en effet. Chacun a la vue assez perçante pour observer dans un autre le moindre défaut de cette espèce si il est différent de celui qu'il a lui-même ; et il ne manque pas de se servir de sa raison pour le condamner, quoiqu'il y ait dans ses opinions et sa conduite de plus grandes irrégularités dont il ne s'aperçoit jamais et dont il serait difficile, pour ne pas dire impossible, de le convaincre ».*[1]

L'anecdote chinoise de 1660 valide déjà la remarque. Les raisons de nos luttes intestines peuvent être bien différentes, et les défauts en conséquence, mais également sans importance. Le Chinois fait ici office de Persan : il serait surpris de nos surplis blancs ou de la coiffure des Quakers. L'intérêt de Locke pour la Chine est bien réel. Non seulement il saura se renseigner (ici dans le *Bellum Tartaricum* de Martinus Martini)[2] mais il correspondra

1. *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, traduction de P. Coste (1729), II, XXXIII, 1, réédition Vrin, 1989 (p. 315).
2. Publié en Angleterre en 1655, ou peut être une édition plus récente : pour des détails, voir les remarques de l'édition de Philips Abrams (*Two tracts on government*, Cambridge, V.P. 1967). Celui-ci note « l'intérêt profond » de Locke pour la Chine (p. 217).

avec des marchands anglais sur place. Et les *Adversaria* de 1661 élargissent la comparaison au Japon et à l'Inde.

Les Chinois ont agi selon la coutume de leur peuple (« more gentis »). Par là, leur explosion de colère fournit un bel exemple de la puissance (collective ici) que peut acquérir l'association des idées et des détours que cette puissance peut parcourir. L'association peut correspondre à deux genèses distinctes. Certaines de nos idées entretiennent une relation « naturelle » entre elles : ainsi celle du soleil et de la chaleur, la dureté et celle de la pierre. C'est à stabiliser et à enchaîner correctement ces idées, à les manipuler sous les catégories de cause et effet que la raison trouve son office et son excellence, même si nous sommes invités à l'humilité sur le plan épistémologique. Mais d'autres peuvent se trouver liées l'une à l'autre par l'arbitraire de la rencontre ou par la coutume qui est un arbitraire fixé. Si, par exemple, un homme a souffert d'une maladie, ou perdu un proche dans une pièce déterminée, il ne pourra plus y entrer par la suite sans tristesse ni angoisse et sans que les idées correspondantes ne lui viennent à l'esprit. La pièce, elle, n'y est pour rien.

L'association fortuite entre les idées a été ici consolidée par l'intensité des émotions. On expliquera ainsi des phobies, des extravagances mais aussi de forme de caractère ou de sentiments. Mais que dire que lorsque ce qui n'était que des traits d'idiosyncrasie se voit incorporé par la coutume et généralisé par celle-ci ? Soit l'antipathie pour un homme : elle relève d'une biographie particulière ; offensé une fois par celui-ci, un autre pourra « y penser et repenser longtemps » jusqu'à ce que l'idée de cet homme et le mal subi se réduisent jusqu'à une seule idée. Aussi beaucoup de haines peuvent naître de sujets « forts légers et presque innocents » et les querelles vont leur train dans le monde. Mais ce qui était rancœur remâchée (un comportement obsessionnel) était aussi une sorte de coutume privée. La coutume proprement dite peut arriver par des simples mots à des résultats supérieurs. L'antipathie pour un peuple ou une religion, par exemple. Elle opère par l'éducation, la consolidation insensible des mêmes associations. Ainsi soutenus par la répétition et le consensus, les associations les plus imprévisibles en deviendront banales au point de paraître naturelles, comme les comportements

qu'elles commandent. Aussi l'affirmation qu'il existe une loi naturelle accessible à la raison et donc à tous les hommes se heurtera toujours à la bizarrerie des mœurs. Le Chinois peut ici constituer le modèle de ce qui est ancestral : la toute-puissance de la coutume (à la fois vénération et amnésie quant à celle-ci) lui fait associer son honneur à quelques cheveux et renoncer pour cela à la vie et « aux solides biens de la nature ». Mais on ne peut mettre tout un peuple aux petites maisons. Si la folie se définit simplement comme l'opposition à la raison elle est, bien sûr, la chose la mieux partagée[1].

Ce renoncement montre en tout cas (puisqu'on ne naît pas fou) que la coutume peut détourner et utiliser à son profit l'amour de soi. On s'aime toujours en aimant ses préjugés au détriment de ceux des autres. Et si ces préjugés sont en partage, l'amour de soi y gagne encore par les autres. On aura donc des hommes à la fois raisonnables – l'association des idées fonctionnant par ailleurs normalement – mais qui tirent à l'occasion leur tranquillité d'être stupides. Ainsi, le royaume d'en face compte beaucoup de papistes qui sont aussi gens intelligents. Habitués constamment, depuis qu'ils ont commencé à penser, à croire qu'un certain homme qui gouverne leur Eglise est infaillible, ils sont prêts à admettre, contre le bon sens, qu'un même corps peut se trouver en plusieurs endroits à la fois.[2] Le papiste peut être par ailleurs pondéré et aimable (et attaché aux solides biens de la nature). Plus grave est le cas de ceux qui se croient *personnellement* infaillibles (puisque Dieu les a visité sans autre façon), dénoncés dans le chapitre de l'*Essai* (IV, XIX,) que Locke consacre à l'enthousiasme. Pareille assertion (l'inspiration directe) permet de renoncer à l'exercice de son propre jugement. Elle attire tous ceux qui sont incapables de justifier leurs actions et leurs opinions par la voie des arguments et de la raison. Toute opinion, si absurde soit-elle, qui leur passe par l'esprit est justifiée par avance.

1. *Essai* II, XXIII, 7 et II, XIII, 4.
2. « De l'erreur » (*Essai*, IV, XX, 10), endroit où Costes remplace les « Romanistes » intelligents par des Luthériens (« de bon sens ») et la Transsubstantation par la Consubstantation.

L'enthousiasme n'étant fondé ni sur la raison (qui voudrait des preuves) ni sur la révélation divine (qui ne saurait se contredire de l'un à l'autre) relève de la suffisance de certains « au cerveau surchauffé » et imbus d'eux-mêmes. Locke le rattache à la mélancolie et à son tableau contrasté. Mais il n'est pas le simple fait d'une altération des humeurs. Dans une Angleterre peuplée de sectes et de dissidents, et où les envoyés de Dieu sont surnuméraires, la pathologie est sociale. En un sens, elle est la maladie de la liberté de conscience (et c'est pourquoi la liberté de conscience ne saurait être le remède et doit elle-même être soumise à un régime). L'esprit ici n'obéit plus à aucune règle de jugement pour s'abandonner à la force de la perception. Le préjugé, lorsqu'il est général, n'abêtit personne à titre purement privé. Ici l'arrogance conduit à s'abêtir au dessus de tous les autres :

> *l'amour que les hommes ont pour ce qui est extraordinaire, la commodité et la gloire qu'il y a d'être inspiré et élevé au dessus des voies ordinaires et communes de parvenir à la connaissance flattent si fort la paresse, l'ignorance et la vanité de quantité de gens que lorsqu'ils se sont une fois entêtés de cette manière de révélation immédiate, de cette espèce d'illumination sans recherche, de certitude sans preuve et sans examen, il est difficile de les tirer de là »*[1].

Le délire de l'enthousiasme (qui prend ses perceptions pour autant de vérités) l'amène à justifier les suites d'idées les plus bizarres *(odd)* dès lors que Dieu est de la partie. Il participe ainsi d'une pathologie plus générale : la connexion irrégulière des idées entre elles peut avoir une si grande influence sur nos actions et raisonnements « et nos notions mêmes » que rien, sans doute, ne mérite d'avantage que nous nous y intéressions.[2]

La *Psychopathia sexualis* de Krafft-Ebing (1886) est un réservoir d'exemples où ont puisé la psychanalyse et la psychiatrie. En un sens, il s'agit d'un ouvrage sur l'association des idées, tant sont bizarres et inattendues les représentations liées à l'acte sexuel et à la sexualité (même si Krafft-Ebing suppose une disposition organique aux aberrations) puisqu'un événement imprévisible, des

1. *Essai*, IV, XIX, 5.
2. Ibid., II, XXIII, 9.

circonstances sans rapport peuvent se voir par la suite associées à l'obtention du plaisir. Krafft-Ebing limite ses commentaires au profit de la description des cas. Mais l'édition française refondue par Albert Moll (1931) les développe et y ajoute différentes observations juridiques et morales. Le propos reste assez calme mais s'élève à une véritable colère lorsque son auteur aborde, à son tour, le domaine des coupeurs de cheveux et plus particulièrement des coupeurs de nattes. Il ne s'agit ici plus de celles que peuvent arborer les Chinois mais de celles des dames et des petites filles. Les coupeurs de nattes peuvent eux-mêmes être découpés en deux catégories : les coupeurs de natte à but lucratif pour lesquels Moll n'a que du mépris ordinaire et les coupeurs par vocation (éventuellement alimentés en nattes déjà coupées par les précédents). Ceux là sont carrément accusés de mettre la société en péril :

> *Le danger que présente pour la collectivité ces personnes, d'ailleurs à plaindre, est assez grand pour ne pas les laisser circuler librement. Toute la pitié qu'on peut avoir pour un accusé, lorsqu'il est malade, ne doit pas faire oublier ce droit qu'elle aussi a besoin d'être protégée*[1]

Le sujet et le danger ressurgissent cinq cent pages plus loin :

> *Ces gens sont tellement dangereux qu'il faudrait absolument les interner de façon durable dans un asile, jusqu'à leur guérison éventuelle…*

Puis à la colère (à nouveau pour Moll pas de pitié) vient s'ajouter la tristesse :

> *… quand je pense à l'immense douleur causée dans une famille où une jeune fille est ainsi privée de ses beaux cheveux, il m'est absolument impossible de comprendre que l'on ne conserve pas indéfiniment de tels gens dans un asile, au lieu d'exposer toujours à nouveau des jeunes filles aux méfaits de ces dangereux fétichistes.*[2]

L'exaspération est-elle un effet de la mélancolie que l'on acquiert à parcourir un bestiaire qui paraît inépuisable ? Il semblerait pourtant que la douleur causée aux jeunes filles et à la

1. Dr R.V. Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis*, 16e et 17e édition refondues par le Docteur Albert Moll, traduction de René Lobstein (et préface de Pierre Janet), Payot, 1931. Nous citons dans l'édition de 1950 (p. 331).
2. Op. cit., p. 831.

société soit moindre que celle causée, par exemple, par Jack l'éventreur dont le cas est abordé page cent cinquante cinq. Deuil fétichiste chez l'auteur lui-même ? mais l'association au fétiche serait alors aussi culturelle (et peut être placée géographiquement par rapport aux Chinois : sur la rive opposée de l'ambivalence). Victor N. Smirnoff remarquait à ce propos

> *La détermination culturelle du fétiche est souvent évidente. Le professeur Krafft-Ebing (il s'agirait plutôt de Moll ici), pourtant peu enclin à s'indigner ou à s'apitoyer devant les perversions les plus atroces, n'avait pas de mots assez forts pour flétrir les « coupeurs de nattes » qui, par leurs forfaits, compromettaient l'avenir tout entier de leurs innocentes victimes. Mais où sont nos fétichistes d'antan ?*[1]

On ne rentrera pas dans ce débat mais on peut supposer quelque affinité aussi entre le surmoi (privatif) du Docteur Moll et celui (collectif) des Chinois. Tant est étrange l'association des idées.

1. Victor N. Smirnoff, « La transaction fétichique », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 2, Automne 1970, p. 59.

MACHIAVEL, *LA MANDRAGORE, V, 4*

Jean-Claude ZANCARINI
ENS Lettres & Sciences Humaines, Lyon

CALLIMACO Come io t'ho detto, Ligurio mio, io stetti di mala voglia insino alle nove ore; e, benché io avessi grande piacere, e' non mi parve buono. Ma, poi che io me le fu' dato a conoscere, e che io l'ebbi dato ad intendere l'amore che io le portavo, e quanto facilmente per la semplicità del marito, noi potavàno vivere felici sanza infamia alcuna, promettendole che, qualunque volta Dio facessi altro di lui, di prenderla per donna; ed avendo ella, oltre alle vere ragioni, gustato che differenzia è dalla iacitura mia a quella di Nicia, e da e' baci d'uno amante giovane a quelli d'uno marito vecchio, doppo qualche sospiro, disse : – Poi che l'astuzia tua, la sciocchezza del mio marito, la semplicità di mia madre e la tristizia del mio confessoro mi hanno condotta a fare quello che mai per me medesima arei fatto, io voglio iudicare che e' venga da una celeste disposizione che abbi voluto così, e non sono sufficiente a recusare quello che 'l cielo vuole che io accetti. Però io ti prendo per signore, padrone, guida : tu mio padre, tu mio defensore, e tu voglio che sia ogni mio bene; e quel che 'l mio marito ha voluto per una sera, voglio ch'egli abbia sempre. Farà'ti adunque suo compare, e verrai questa mattina alla chiesa, e di quivi ne verrai a desinare con esso noi; e l'andare e lo stare starà a te, e potreno ad ogni ora e sanza sospetto convenire insieme. Io fui, udendo queste parole, per morirmi per la dolcezza. Non potetti rispondere a la minima parte di quello che io arei desiderato. Tanto che io mi truovo el piú felice e contento uomo che fussi mai nel mondo; e, se questa felicità non mi mancassi o per morte o per tempo, io sarei piú beato ch'e' beati, piú santo che e' santi.
LIGURIO Io ho gran piacere d'ogni tuo bene, ed ètti intervenuto quello che io ti dissi appunto. Ma che facciamo noi ora?
CALLIMACO Andiàno verso la chiesa, perché io le promissi d'essere là, dove la verrà lei, la madre ed il dottore.
LIGURIO Io sento toccare l'uscio suo : le sono esse, che escono fuora, ed hanno el dottore drieto.
CALLIMACO Avviànci in chiesa, e là aspetteremole[1].

1. Nous suivons le texte établi par Giorgio Inglese pour l'édition de la « Biblioteca Universale Rizzoli », 1980, introduction et notes de Gennaro Sasso.

Traduction :

CALLIMACO : Comme je te l'ai dit, mon cher Ligurio, je demeurai insatisfait[1] *jusqu'à neuf heures ; et, bien que j'eusse pris un grand plaisir, cela ne me parut pas bon. Mais quand je me suis fait reconnaître, et que je lui ai fait savoir l'amour que je lui portais, et combien il nous était facile, du fait de la simplicité de son mari, de pouvoir vivre ensemble sans supporter aucune infamie, tout en lui promettant, lorsque Dieu prendrait d'autres dispositions à l'égard de son mari, de la prendre pour femme ; et comme elle avait, en plus de ces raisons véritables, goûté à la différence qu'il y a entre coucher avec moi et coucher avec son mari, et entre les baisers d'un jeune amant et ceux d'un vieux mari, après quelques soupirs, elle dit : – Puisque ta ruse, la sottise de mon mari, la simplicité de ma mère, et la malignité de mon confesseur m'ont amenée à faire ce que de mon propre chef je n'aurais jamais fait, je veux croire que cela vient de quelque disposition céleste qui a voulu qu'il en soit ainsi et je ne suis pas de taille à refuser ce que le ciel veut que j'accepte. Je te prends donc comme seigneur, maître et guide : tu seras mon père, mon défenseur, et je veux que tu sois tout mon bien ; et ce que mon mari a voulu pour un soir, je veux qu'il l'ait pour toujours. Tu deviendras donc son compère, et tu viendras ce matin à l'église, et de là tu viendras déjeuner avec nous et il t'appartiendra de venir et de rester, et nous pourrons à tout moment et sans être soupçonnés nous retrouver tous les deux. – Je fus, en entendant ces mots, sur le point de mourir de joie. Je ne pus répondre à la plus petite partie de ce que j'aurais désiré. Si bien que me voilà l'homme le plus content et le plus heureux du monde; et si ce bonheur, la mort ou la vieillesse ne venaient pas m'en priver, je serais plus bienheureux que les bienheureux, plus saint que les saints.*

LIGURIO : Cela me fait grand plaisir de te voir si heureux, et il t'est arrivé exactement ce que je t'avais dit. Mais que faisons-nous maintenant ?

CALLIMACO : Allons vers l'église, car je lui ai promis d'être là, et elle nous rejoindra avec sa mère et le docteur.

LIGURIO : J'entends du bruit à la porte ; ce sont elles qui sortent, et le docteur est derrière.

CALLIMACO : Dirigeons-nous vers l'église, et là nous les attendrons.

1. Je traduis *stetti di mala voglia* par « je demeurai insatisfait » : je crois qu'il faut comprendre *mala voglia* en lui donnant le sens qu'a, dans les *Discorsi,* I, 37 et II, *proemio,* la *mala contentezza,* ce mécontentement, cette insatisfaction qui vient de ce que le « désir » d'obtenir et d'acquérir est toujours supérieur à la capacité d'obtenir [« essendo sempre maggiore il desiderio che la potenza dello acquistare, ne risulta la mala contentezza di quello che si possiede, e la poca sodisfazione d'esso. », *Discorsi*, I, 37]. On serait donc, comme pour le changement de nature, devant une réalisation scénique qui permettrait de résoudre une des grandes difficultés de la vie humaine.

« Une femme si prudente qu'elle sait s'accommoder à cela… »

On connaît la trame de *La Mandragore* : en se faisant passer – sur les conseil de Ligurio et avec l'aide intéressée de frère Timoteo – pour un médecin qui possède, grâce à une potion de mandragore, l'art de donner des enfants aux couples stériles, Callimaco arrivera à ses fins et fera sa maîtresse de la belle Lucrezia, femme de Nicia, le « docteur peu rusé ». Cette trame, au demeurant, est assez mince et le chroniqueur vénitien Marin Sanudo, après avoir vu la pièce en février 1522 la résumait ainsi : « c'est la comédie d'un vieux docteur florentin, qui avait une femme, ne pouvait pas avoir d'enfant, etc. » Le *et cetera* dit bien le caractère de lieu commun du dénouement… La force du texte provient en effet, non de cette intrigue bien maigre, mais d'une maîtrise langagière qui joue un rôle déterminant pour la caractérisation des personnages et d'un jeu de citations, de clins d'œil, d'emprunts à la comédie latine et à la nouvelle florentine (notamment Boccace), d'une part, et aux textes politiques de Machiavel lui-même d'autre part. Dans la scène que nous venons de lire, c'est précisément le cas : la réaction de Lucrezia montre qu'il y a au moins un endroit – la scène théâtrale – où la sagesse, la prudence, la vertu permettent de saisir une occasion et de « changer de nature ».

Dans la première scène de la pièce, Callimaco définit l'enjeu de l'entreprise qu'il mène : il s'agit justement de faire « changer la nature » de Lucrezia. En effet, la première raison des difficultés qu'il éprouve à mener cette « guerre de conquête » est « la nature très honnête » de la jeune femme. Cette capacité « de changer de nature avec les temps et avec les choses » est précisément ce qui permettrait à un homme prudent « de ne pas changer de fortune » et d'arriver à ses fins : c'est dans ces termes que Machiavel explicite sa position dans le chapitre XXV du Prince ; et on sait que cette hypothèse est exprimée pour mémoire, car, nous dit alors Machiavel « on ne trouve pas d'homme si prudent qu'il sache s'accommoder à cela ». Or, le récit que fait Callimaco de la nuit qu'il a passée avec Lucrezia semble bien indiquer que quelque chose s'est déroulé qui ressemble fort à un tel changement de

nature en fonction de « la qualité des temps » et que, faute de trouver un homme assez prudent pour « changer sa façon de procéder » en fonction de la variété des temps, Machiavel a mis en scène une femme si prudente qu'elle sait s'accommoder à cela.

Callimaco commence par rapporter brièvement la discussion qui a abouti à la transformation de Lucrezia en reprenant, de façon résumée, les indications que lui avait données Ligurio en IV, 2[1] ; on remarque aussi les références à la nouvelle de Catella et Ricciardo de Decameron, III, 6. C'est précisément l'existence de ces textes antérieurs – connus des spectateurs et des lecteurs – qui permet d'aller vite, de ne pas insister et, de ce fait, de laisser de côté les réactions probables de surprise et de colère de Lucrezia (celles-là mêmes, probablement que Boccace attribue à Catella, qui affirme dans un premier temps vouloir se venger à tout prix). Il lui suffit d'énoncer qu'il a avancé de vere ragioni (ces raisons, ces arguments vrais sont sans aucun doute ceux que Ligurio lui avait soufflés, ceux également que Ricciardo fait valoir auprès de Catella : elle a tout à gagner à accepter ; tout à perdre, et particulièrement sa réputation de femme honnête, si elle refuse) puis de rappeler le topos décaméronien de la différence entre la iacitura – les performances amoureuses – du jeune amant et celle du vieux mari ; on a là une introduction rapide (parce qu'elle peut être allusive) avant la citation des paroles de Lucrezia qui vont apporter la preuve de la transformation de la jeune femme.

Lucrezia comprend la situation nouvelle, créée par la « qualité des hommes » ; tristes qualités certes, (ruse, sottise, simplicité, méchanceté…) mais qui n'en ont pas moins contribué à modifier la « qualité des temps ». D'objet d'une coalition humaine qui l'a

1. *Mandragola,* IV, 2. Ligurio : *Che tu te la guadagni in questa notte, e che, inanzi che tu ti parta, te le dia a conoscere, scuoprale lo inganno, mostrile l'amore le porti, dicale el bene le vuoi, e come senza sua infamia la può esser tua amica, e con sua grande infamia tua nimica. È impossibile che la non convenghi teco, e che la voglia che questa notte sia sola.* [« Que tu la gagnes à toi cette nuit et que, avant que tu ne partes, tu te fasses connaître, que tu lui montres l'amour que tu lui portes, lui dises le bien que tu lui veux, et comment, sans infamie pour elle, elle peut être ton amie, et avec grande infamie, ton ennemie. Il est impossible qu'elle n'en convienne pas et qu'elle veuille que cette nuit soit la seule. »]

forcée à agir contrairement à ce vers quoi la poussait sa « nature très honnête », Lucrezia peut dès lors devenir sujet autonome et agir en fonction de ses propres intérêts, tels qu'ils peuvent être définis en fonction de la situation nouvelle qui est en quelque sorte voulue par le Ciel[1]. Voilà bien là une « occasion », au sens machiavélien du terme : une situation que « la fortune » offre à qui doit avoir en lui la « vertu » suffisante pour la saisir. Cette situation qu'offre la « fortune » n'est pas forcément bonne pour un regard non vertueux, elle peut même ressembler à la pire des situations puisque le chapitre XXVI énonce que « si l'on voulait connaître la vertu d'un esprit italien, il était nécessaire que l'Italie fût réduite dans les termes où elle est présentement, et qu'elle fût plus esclave que les Juifs, plus asservie que les Perses, plus dispersées que les Athéniens, sans chef, sans ordre, battue, dépouillée, lacérée, parcourue en tous sens, et qu'elle eût subi toutes les sortes de ruines. » La situation de Lucrezia – qui est donc l'occasion qu'elle peut ou non saisir – n'est guère différente de celle de l'Italie : ça ne pourrait être pire, elle a été contrainte à agir contre sa nature, tenuta sotto, trompée. L'occasion est donc excellente : il faut la saisir… et c'est précisément ce qu'elle fait, avec brio, en définissant elle-même les moyens d'action nécessaires : elle propose à Callimaco de devenir le « compère » du couple Nicia-Callimaco[2]. Elle protège ainsi sa réputation, puisque Callimaco

1. Sur l'assimilation possible de ciel et fortune, voir *Prince*, XXV, [1] « Et je n'ignore pas que beaucoup ont été et sont d'opinion que les choses du monde sont gouvernées de telle façon, par la fortune et par Dieu, que les hommes, avec leur prudence, ne peuvent les corriger, ni d'ailleurs y trouver aucun remède ; et c'est pourquoi ils pourraient estimer qu'il n'y a pas à se donner du mal dans les choses mais à se laisser gouverner par le sort. » ; voir également l'utilisation du terme *disposizione* en *Prince*, XXVI : « [11*] Qui è disposizione grandissima : né può essere, dove è grande disposizione, grande difficultà, pure che quella pigli delli ordini di coloro che io ho preposti per mira. »* [« Ici, tout est très bien disposé ; et, là où tout est bien disposé, il ne peut y avoir de grande difficulté, dès lors que cette maison choisira certains des ordres de ces hommes que j'ai proposés pour modèles. »]. Les traductions du *Princesont* tirées de l'édition que j'ai procurée avec Jean-Louis Fournel, Paris, PUF, 2000.

2. On remarque la tonalité déclamatoire de cette prise de décision *(io ti prendo per signore, patrone, guida : tu mio padre, tu mio defensore)* – où l'on peut voir des références dantesques mais qui reprend également une terminologie présente dans la traduction que Machiavel a faite de *l'Andria* – qui est mise côte à côte

aura, pour sa part, tout intérêt à maintenir cachée la tromperie qu'il a élaborée, et grâce à la vigueur de Callimaco, elle aura un enfant, dont elle a aussi envie que son mari pour des raisons d'héritage et de position sociale[1].

Cette transformation de la nature de Lucrezia laisse Callimaco sans voix, sidéré, incapable de réaction (« Je ne pus répondre à la plus petite partie de ce que j'aurais désiré »). Au vrai, il a de bonnes raisons de rester coi devant la transformation aussi incontestable qu'incroyable de Lucrezia : n'a-t-il pas devant lui une femme « si prudente » qu'elle sait « changer sa façon de procéder » quand la fortune a fait « varier les temps » ? Cette sidération provoque même chez lui une sorte de régression vers des réactions (« Je fus, en entendant ces mots, sur le point de mourir de joie. ») qui avaient provoquées en son temps la critique ironique de Ligurio[2]. De la même façon, sa référence à une béatitude divine fait venir à l'esprit une autre pointe ironique de Ligurio (« Comme si Dieu faisait les grâces du mal, comme celles du bien ! » IV, 2). Cette réaction de Callimaco annonce par ailleurs l'« émerveillement » de Nicia dans la scène suivante

Quant à la réaction extrêmement laconique de Ligurio, elle ne saurait surprendre : il l'avait prévu, il l'avait dit précisément (« il t'est arrivé exactement ce que je t'avais dit. »). La démonstration

---

avec une allusion à la longue tradition comique du mari qui a ce qu'il a bien cherché (*e quel che 'l mio marito ha voluto per una sera, voglio ch'egli abbia sempre).*

1. *Mandragola*, I, 1. Siro : *Infine, e che vi fa sperare?*
Callimaco : *Dua cose : l'una, la semplicità di messer Nicia, che, benché sia dottore, egli è el più semplice ed el più sciocco omo di Firenze; l'altra, la voglia che lui e lei hanno di avere figliuoli, che, sendo stata sei anni a marito e non n'avendo ancor fatti, ne hanno, sendo ricchissimi, un desiderio che muoiono. Una terza ci è, che la sua madre è stata buona compagna, ma l'è ricca, tale che io non so come governarmene.* [« A la fin, qu'est ce qui vous fait espérer ? » « Deux choses : l'une, la simplicité de messire Nicia, qui, bien qu'il soit docteur, est le plus simplet et le plus sot des hommes de Florence ; l'autre, l'envie que lui et elle ont d'avoir des enfants, car voilà six ans qu'elle est mariée, ils n'en ont pas encore et, comme ils sont très riches, ils le désirent à en mourir. Il y en a une troisième, c'est que sa mère a été une joyeuse compagne, mais elle est riche, si bien que je ne sais comment me gouverner. »]
2. *Mandragola*, IV, 2. Ligurio *: Che gente è questa? Or per l'allegrezza, or pel dolore, costui vuol morire in ogni modo.* [« Quelles drôles de gens ! Tantôt par allégresse, tantôt par douleur, celui-ci veut mourir à toute force. »]

d'agir politique s'est déroulée exactement comme prévue : dès lors que Callimaco a, sur les conseils de Ligurio, abandonné la thèse selon laquelle il faudrait jouir du « bienfait du temps » [il beneficio del tempo »], qu'il a agi avec virtù, s'est montré impetuoso et non plus rispettivo[1], l'issue était inéluctable, du moins au théâtre : Lucrezia qui est une femme – et on remarque ici qu'elle agit exactement comme le fait la fortuna : celle-ci, en effet, « comme c'est une femme, […] est l'amie des jeunes gens parce qu'ils sont moins circonspects, plus fougueux et mettent plus d'audace à la commander. »[2] ! – accepte d'être « l'amie » de Callimaco.

Les répliques finales tissent le lien avec les scènes à venir : Callimaco – qui désormais obéit aux ordres de Lucrezia (« je lui ai promis d'être là, et elle nous rejoindra avec sa mère et le docteur. ») – se dirige vers l'église. Il ne reste donc plus qu'à faire apparaître la nouvelle Lucrezia après lui avoir donné la parole. C'est ce qui se passera dans la scène suivante (V, 5) où la réaction de Nicia, lorsqu'il découvre cette nouvelle Lucrezia, est très semblable à celle de Callimaco : la « morveuse », la « fofolle », répond désormais du tac au tac, prend les opérations en mains, alors même que la veille « elle paraissait à demi morte ». C'est

1. Agir « avec impétuosité » n'allait pas de soi pour Callimaco. Au contraire, les premiers plans qu'il avait élaborés pour essayer de faire « changer de nature » Lucrezia allaient clairement dans le sens de la « circonspection ». Au début de la comédie, Callimaco était du côté des « sages de notre temps » qui estiment qu'il faut « jouir du bienfait du temps » ; or, Machiavel rappelle (*Prince*, III, 30) que « le temps chasse devant lui toute chose et peut apporter avec lui le bien comme le mal et le mal comme le bien ». Et c'est précisément un commentaire semblable que Ligurio fait au plan de Callimaco : on court le risque de faire tous ces efforts pour rien ou, pire encore, pour quelqu'un d'autre (I, 3). Et il est tout à fait notable que Ligurio emploie, à propos de Callimaco, le terme de « circonspect », *respettivo*, précisément le mot qui est utilisé dans le chapitre XXV du *Prince* et qui, ici, prend tout son sens dès lors qu'on le met en rapport avec les hésitations permanentes de Callimaco, et ce jusqu'au dénouement.

2. *Prince*, XXV : [26] Moi, j'estime quand même qu'il vaut mieux être impétueux que circonspect, car la fortune est femme et il est nécessaire, si l'on veut la culbuter [*tenere sotto*], de la battre et de la bousculer. [27] Et l'on voit qu'elle se laisse vaincre par ces hommes-là plutôt que par ceux qui procèdent avec froideur : et c'est pourquoi, toujours, comme c'est une femme, elle est l'amie des jeunes gens parce qu'ils sont moins circonspects, plus fougueux et mettent plus d'audace à la commander.

donc à juste titre (mais sans connaître les vrais attendus de cette « renaissance ») que Nicia incite Lucrezia à entrer dans l'église « car, lui dit-il, aujourd'hui c'est comme si tu renaissais ». Ce qui se joue dans cette nouvelle naissance c'est, de fait, le passage d'une « nature » à une autre, en fonction de la « qualité des temps ».

Il y a donc dans cette scène une façon de jouer avec la politique, avec le langage de la politique, avec les thèses avancées par Machiavel dans *Le Prince* ou les *Discours* ; ce jeu avec la politique – que l'on pourrait aisément mettre en évidence dans bien d'autres passages de La Mandragore – est un ingrédient du comique de cette pièce faite pour faire rire, comme le rappelle le prologue : « L'auteur n'est pas très fameux ; mais si vous ne riez pas, il veut bien vous payer à boire ». Toujours dans le prologue, Machiavel explique aux spectateurs qu'il écrit pour « rendre son triste temps plus doux », en riant et en faisant rire… La réussite sur scène des méthodes préconisées par Ligurio, conseiller de Callimaco, ne laisse-t-elle pas également entendre que celui qui écrit « connaît les choses du monde », pourrait être le conseiller avisé d'un prince ou d'une République et saurait employer autrement son talent et ses connaissances ?

MARIVAUX, *LE PAYSAN PARVENU*

Par Jean-Christophe ABRAMOVICI
Université de Valenciennes

Je passai le Pont-Neuf entre sept et huit heures du matin, marchant fort vite à cause qu'il faisait froid, et n'ayant dans l'esprit que mon homme.
Quand je fus près du cheval de bronze, je vis une femme enveloppée dans une écharpe de gros taffetas uni, qui s'appuyait contre les grilles et qui disait : Ah! je meurs!
A ces mots que j'entendis, je m'approchai d'elle pour savoir si elle n'avait pas besoin de secours. Est-ce que vous vous trouvez mal, madame ? lui dis-je. Hélas, mon enfant, je n'en puis plus, me répondit-elle ; il vient de me prendre un grand étourdissement et j'ai été obligée de m'appuyer ici.
Je l'examinai un peu pendant qu'elle me parlait, et je vis une face ronde, qui avait l'air d'être succulemment nourrie, et qui, à vue de pays, avait coutume d'être vermeille, quand quelque indisposition ne la ternissait pas.
À l'égard de l'âge de cette personne, la rondeur de son visage, la blancheur et son embonpoint empêchaient qu'on en pût bien décider.
Mon sentiment, à moi, fut qu'il s'agissait d'une quarantaine d'années, et je me trompais, la cinquantaine était complète.
Cette écharpe de gros taffetas sans façon, une cornette unie, un habit d'une couleur à l'avenant, et je ne sais quelle réforme dévote répandue sur toute cette figure, le tout soutenu d'une propreté tirée à quatre épingles, me firent juger que c'était une femme à directeur ; car elles ont presque partout la même façon de se mettre, ces sortes de femmes-là ; c'est là leur uniforme, et il ne m'avait jamais plu. Je ne sais à qui il faut s'en prendre, si c'est à la personne ou à l'habit ; mais il me semble que ces figures-là ont une austérité critique qui en veut à tout le monde.
Cependant comme cette personne-ci était fraîche et ragoûtante, et qu'elle avait une mine ronde, mine que j'ai toujours aimée, je m'inquiétai pour elle ; et lui aidant à se soutenir : Madame, lui dis-je, je ne vous laisserai point là, si vous le voulez bien, et je vous offre mon bras pour vous reconduire chez vous ; votre étourdissement peut revenir, et vous aurez besoin d'aide. Où demeurez-vous ?
Dans la rue de la Monnaie, mon enfant, me dit-elle, et je ne refuse pas votre bras puisque vous me l'offrez de si bon cœur ; vous me paraissez un honnête garçon.

Le Paysan parvenu, *1734-35, éd. Michel Gilot, Paris: Flammarion, coll. "GF", 1965, p. 137.*

Anatomie d'une rencontre libertine : Jacob et Mademoiselle Habert

Le Paysan parvenu et *La Vie de Marianne* sont deux romans des premières fois, des premiers apprentissages, qui s'interrompent et s'achèvent avec l'installation de leur héros. À leur propos, Jean Goldzink parlait il y a quelques années de « la surprise des aubes »[1]. En son hommage, on reviendra sur l'une des aubes les plus surprenantes du *Paysan parvenu*, où Jacob croise sur son chemin l'une des femmes par lesquelles il commencera à parvenir.

Le roman de Jacob commence à peine ; son mariage avec Mlle Geneviève, évité de justesse grâce à la mort providentielle de leur maître, l'a déjà campé en héros séducteur et sans scrupules. Décidé à « séjourner à Paris plus qu'[il] n'avai[t] résolu d'abord », Jacob se rend aussitôt chez maître Jacques, cuisinier originaire de son village, dans l'espoir qu'il l'aide à « [se] fourrer quelque part ». La première phrase du texte prolonge cet autoportrait du héros *entreprenant*, trop pressé par l'heure matinale, le froid et ses châteaux en Espagne, pour prêter attention aux aventures du chemin. Peu à son rôle de *héros*, il rate presque l'occasion de secourir l'inconnue en détresse : le malaise de cette dernière n'apparaît qu'au terme d'une phrase où prime l'enregistrement mécanique des impressions visuelles dans l'esprit de Jacob, tandis qu'il avance vers son but. Seul l'appel au secours explicitement *pathétique* le sort de sa torpeur et le fait ré-agir, s'arrêter, peut-être revenir sur ses pas : l'imparfait « qui disait » suggère à la fois que la femme s'est exclamée au moment précis où passait à sa portée le jeune homme, mais qu'il a fallu à ce derniers quelques instants pour en décoder le sens (« À ces mots que j'entendis… »).

Un mot sur « le cheval de bronze ». On pourrait être tenté de voir dans cette désignation « en contre-plongée » de la statue d'Henri IV, un reste de rusticité campagnarde chez notre héros. Le passionnant *Dictionnaire historique de la ville de Paris* d'Hurtaud et Magny (1779) invaliderait plutôt cette lecture :

1. Jean GOLDZINK, *Histoire de la Littérature Française. XVIIIe siècle*, Paris, Bordas, 1988, p. 119.

> *« Avant que de finir cet article [PLACE D'HENRI IV], on remarquera, que quoique la statue d'Henri IV soit parfaitement belle, et que le figure du cheval ait de grands défauts, cependant un usage ridicule fait qu'en parlant de ce monument, on dit toujours le cheval de bronze, sans dire un seul mot de la statue du Grand Henri. »*

Et les auteurs de citer une épigramme composée à ce sujet, en forme de réflexion désabusée sur la vanité des monuments dressés à la mémoire des hommes[1]… Rapporté au point de vue du personnage, l'expression témoigne de la rapidité de son acclimatation sociolinguistique à la capitale.

Jacob ne maîtrise en revanche pas encore les codes de la galanterie. Répondre au « Ah ! je meurs ! » de l'inconnue par une question ingénue (« Est-ce que vous vous trouvez mal, madame ? ») est maladroit, sinon rustre. Ce faisant, il oblige la dame à expliciter l'évidence, en glosant ses propres gestes (répétition de *s'appuyer*), avec une distinction dans les mots (préciosité du tour « il vient de me prendre… ») propre à conforter « l'enfant » du peuple qu'est Jacob dans l'idée qu'elle est bien une *noble* dame (« Madame »).

Le passage, au quatrième paragraphe, de la scène aux réflexions de Jacob, donne la clé de sa sollicite modérée : s'il n'a pris au sérieux l'appel au secours de l'inconnue, c'est qu'un simple regard l'a convaincu que sa vie n'était pas en danger. S'il épouse en partie les préjugés misogynes de son temps sur les prétendus malaises féminins[2], Jacob juge surtout en connaisseur. Le *détail* déshumanisant auquel il procède mentalement (« je vis une face ronde […] il s'agissait d'une quarantaine d'idées ») trahit ses origines terriennes, sa capacité de paysan non encore parvenu à jauger la santé d'un animal et sa valeur marchande. Sans oublier, l'espoir caressé de partager ces repas grâce auxquels la dame a « l'air d'être succulemment nourrie »… La récurrence dans le

1. « Superbes monuments, que votre vanité / Est inutile pour la gloire / Des grands Héros dont la mémoire / Mérite l'immortalité ? / Que sert-il que Paris, au bord de son canal, / Expose de nos rois ce grand original ? / Qui sut si bien régner, qui sut si bien combattre ? / On ne parle point d'Henri quatre / On ne parle que du cheval », Pierre-Thomas HURTAUT, Nicolas MAGNY, *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, Paris, Moutard, 1779, t. IV, p. 47.
2. Voir Jean-Christophe Abramovici, « Évanouissement de l'inconnue », *Revue des Sciences humaines*, « L'Évanouissement », coord. Paule PETITIER, à paraître.

roman de l'expression *à vue de pays* traduit d'ailleurs cette connaissance instinctive que Jacob a des corps et de la mécanique animale, talent sur lequel il va forger sa carrière libertine.

Le second temps de l'examen (portant sur l'habit plutôt que le corps) vient corriger l'impression première : quand le visage annonçait une femme qui savait vivre, sa parure dénote l'absence de toute recherche (« sans façon », « uni » qui se dit « de ce qui est sans ornement »[1]) et l'austérité, dans la couleur et la raideur des tissus (« je ne sais quelle réforme dévote », « uniforme »). Jacob en conclut qu'il doit s'agir d'une de ces « femme[s] à directeur » sous-entendu *de conscience*, qui, telle la Lady Lindon de *Barry*, employaient un prêtre pour leur servir de compagnon et de préservatif à la corruption du monde. Jouisseur, Jacob rejette « ces sortes de femmes-là, ces figures-là », dans une réaction instinctive, primaire et infantile. Discrètement, le plus-que-parfait « ne m'avait jamais plu » suggère toutefois l'entorse que Jacob est sur le point de faire à ces principes : les huitième et neuvième paragraphes constituent à la relecture une fausse délibération visant à rendre moins choquante aux yeux du lecteur la rapidité avec laquelle, sur un seul coup d'œil, le héros s'est décidé à répondre aux sollicitations de la dame.

Ainsi le neuvième paragraphe en revient-il au premier jugement, et la « mine ronde » ajoute à « la rondeur du visage » une nuance de généralité, un trait moins distancé et plus humain[2]. Renchérissant sur l'adverbe « succulemment » et l'adjectif « vermeille » – qui pouvait à l'âge classique autant qualifier une bonne santé que la qualité d'un vin[3] –, « fraîche » et « ragoûtante » assimilent définitivement l'inconnue à un plat alléchant. Les scènes suivantes confirmeront l'intuition de Jacob : sitôt arrivé chez Mlle Habert, il est régalé aux cuisines : « Ah ! le bon pain ! Je n'en ai mangé de meilleur, de plus blanc, de plus ragoûtant », qualités dont le visage de la propriétaire lui avait donné en quelque

1. FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*.
2. La *face* « fait juger du sexe, de l'âge, de la beauté, du tempérament, de la santé ou de la maladie » ; « On juge à la mine, à la physionomie d'une personne, de ses bonnes ou mauvaises qualités » (*Trévoux*).
3. « C'est une bonne qualité au vin, d'être rouge et vermeil » (*Trévoux*).

sorte un avant-goût. Le temps d'un rapide examen visuel, étiré par la narration rétrospective, et voilà Jacob changé de passant pressé et ironique en sigisbée plein de sollicitude, dont la soudaine « inquiétude » est un contrepoint comique à son manque de réactivité initial.

De même, ses propositions de service, très élégamment tournées, contrastent avec la tonalité directe, presque rustre, de son examen mental : la forme en est galante, agrémentée d'une pointe d'ironie (« votre étourdissement peut revenir ») indiquant à la dame, que s'il n'a pas été dupe de son jeu, il consent à entrer dans la danse. Tout en litote (« je ne refuse pas votre bras ») et en sous-entendu galant (« vous me paraissez un honnête garçon »), la réponse de l'inconnue suggère que, simultanément à l'examen du héros, elle a procédé à sa propre évaluation, et abouti à une conclusion convergente. Détail vraisemblable, conforme à la topographie parisienne, la « rue de la monnaie » vers laquelle repartent les deux personnages, répond enfin également aux espoirs du héros de tirer *profit* de cette *rondeur* par trois fois mentionnée.

Jouée sur scène, la rencontre de Jacob et de Mlle Habert se réduirait à peu de choses : quelques plates politesses échangées, suspendues pendant quelques instants par un silence, sans doute un jeu de regards… Pour le spectateur privé des pensées du héros, le tout constituerait une banale et prosaïque rencontre libertine, où par un muet consentement deux personnages décideraient de passer ensemble un moment probablement sans lendemain. En d'autres termes, si dans ses romans comme dans ses pièces, Marivaux parle du même monde, met en scène ses faux-semblants, joue toujours de l'*écart* entre signes et sens, mots et intentions, être et paraître, les procédés littéraires utilisés dans l'un et l'autre cas renvoient de cet écart des images très différentes. Quand la représentation théâtrale laisse à l'acteur la liberté d'accorder plus ou moins ses répliques à ses mines, aux attitudes de son corps, le roman accompagne la scène de l'interprétation qu'en fait, dans le moment ou dans le temps de l'écriture, le personnage-narrateur. Mais loin que cette voix supplémentaire dissipe les zones d'ombre, elle concourt plus souvent à renforcer l'ambiguïté du texte, formant autour du récitant un halo de

mystère. Dans la rencontre de Jacob et de Mlle Habert, où le regard sur le corps est pourtant l'objet premier des pensées du héros, la naïveté de son point de vue comme la récurrence du sème culinaire font écran à cette dimension libertine qui s'imposerait au spectateur de la scène. À aucun moment, Jacob ne s'interroge sur la présence d'une femme, au petit matin, et en habits de nuits, en pleine rue à quelques pas de chez elle – racolerait-elle ? À moins qu'« à vue de pays », la vision des formes généreuses et du teint vermeil de l'inconnue, n'ait fait naître en lui l'heureuse perspective d'un *succulent*, mais peu avouable, festin sexuel…

MONTESQUIEU, *ESSAI SUR LE GOÛT*

Par André CHARRAK
Université de Paris I Panthéon-Sorbonne

Dans notre manière d'être actuelle, notre âme goûte trois sortes de plaisirs : il y en a qu'elle tire du fond de son existence même ; d'autres qui résultent de son union avec le corps ; d'autres enfin qui sont fondés sur les plis et les préjugés que de certaines institutions, de certains sages, de certaines habitudes lui ont fait prendre. Ce sont ces différents plaisirs de notre âme qui forment les objets du goût…

Montesquieu, Essai sur le goût*, introduction et notes par Charles-Jacques Beyer, Genève, Droz, 1967, p. 38.*

Le plaisir et l'ordre : pour une nouvelle lecture de l'*Essai sur le goût* de Montesquieu

Les remarques proposées ici visent à éclairer la situation philosophique de l'*Essai sur le goût*, à travers un commentaire de son introduction. Bien qu'elle soit en apparence fort abstraite, cette ouverture condense en réalité une décision forte de Montesquieu, qui le conduit à redéfinir rigoureusement le domaine accessible à une enquête sur le goût et qui est lisible à travers la réécriture d'une source majeure : l'*Essai sur le beau* du Père André[1]. Certes, tout un monde sépare les lourdes postulations métaphysiques de cet héritier de Malebranche et les simples descriptions psychologiques qui font l'essentiel de l'*Essai* publié en 1757 dans le tome VII de l'*Encyclopédie*, après la mort de l'auteur ; et il est devenu habituel de considérer que Montesquieu applique au malebranchisme une critique de la philosophie première bien peu originale en son temps. Mais cette interprétation assez confortable, et souvent juste, interdit malheureusement de comprendre l'opération par laquelle

1. Dans le précieux volume où il a accompagné l'*Essai sur le goût* d'une introduction et de notes fort éclairantes (Genève, Droz, 1967), Charles-Jacques Beyer privilégie l'influence de Fontenelle sur Montesquieu, et il précise utilement que les seuls auteurs explicitement discutés sur les questions de goût sont Dubos et Buffier, dans les *Pensées*. Toutefois, Beyer rappelle en outre que l'*Essai sur le beau* se trouve dans la bibliothèque de Montesquieu et il produit une hypothèse parfaitement juste sur l'intérêt que put y trouver l'auteur de l'*Essai sur le goût* : « On conçoit que le beau naturel du P. André ait intéressé Montesquieu, pour des raisons analogues à celles qui l'ont attiré vers les idées du P. Buffier : c'était une manière d'éviter l'arbitraire pur, grâce à la notion de nature, tout en gardant le subjectivisme et le relativisme en esthétique » (p. 27). Qu'il me soit permis de reprendre à mon compte cette interprétation éclairante ; simplement, je crois possible de mettre en évidence une référence *directe* au P. André dans l'*Essai sur le goût* (inaperçue dans le travail de Beyer), à la lumière de laquelle la cohérence philosophique propre de cet ouvrage apparaît beaucoup plus nettement. Sur la question esthétique chez Montesquieu, on consultera notamment V. R. Shackleton, « Montesquieu et les beaux-arts », *Actes du Ve Congrès International de langue et littérature modernes*, Florence, 1950 et, pour une contribution récente, P.-E. Knabe, « Du rationalisme au sensualisme. Montesquieu et son Essai sur le goût », in *Cahiers Montesquieu* : E. Mass et A. Postigliola (éds), *Lectures de Montesquieu. Actes du colloque de Wolfenbüttel (26-28 octobre 1989)*, Napoli, Liguori Editore, 1993.

Montesquieu – ou Condillac, ou Rousseau – s'autorisent malgré tout la reprise de certaines descriptions d'inspiration malebranchienne : et, on le verra, c'est pour partie ce qui se produit dès le début de l'*Essai sur le goût*.

D'un autre côté, on doit rappeler que les meilleurs commentateurs ont aperçu l'affinité de plusieurs thèses de cet *Essai* avec la tradition de l'esthétique malebranchienne, sans se limiter à la mention centrale de l'ordre et des rapports[1] ; mais ce qu'il faut saisir, fût-ce par ce détour, demeure la cohérence spécifique du propos de Montesquieu qui, comme j'espère le montrer dans cette étude, réfléchit admirablement le passage, déjà bien engagé avant lui, d'une *théorie du beau* à une *enquête sur le goût*. Sans doute n'est-il pas besoin de préciser qu'il ne s'agit nullement ici de réduire le texte de Montesquieu à quelques passages aux accents malebranchiens ; je crois simplement utile de ne pas ignorer une référence très précise à l'*Essai sur le beau* donnée d'entrée de jeu, car elle permet de repérer une démarcation précise qui, selon moi, fait l'un des grands intérêts de l'*Essai sur le goût*. C'est la raison pour laquelle, avant de relire les premières pages de ce texte, je rappellerai les principales thèses du P. André, pour mieux situer le sens du rapprochement proposé dans la présente contribution. Il ne faudrait pas généraliser hâtivement les leçons de cette brève tentative ; mais elles me semblent manifester l'intérêt d'une méthode qui, si elle ne saurait épuiser la cahier des charges d'un bon commentaire de texte, peut toujours le servir – celle des comparaisons textuelles, qui mettent bien en relief l'originalité véritable des œuvres qu'on rapproche, la nouveauté réelle, par exemple, des premières lignes de l'*Essai sur le goût*.

Il n'est pas question de résumer ici les principes d'une esthétique malebranchienne, après les travaux majeurs consacrés à cette tradition qui ont montré comment elle se constitue entre une référence à l'ordre et une anthropologie de l'inquiétude[2]. Je ne

1. Ainsi J. Ehrard, qui rapproche à bon droit les observations de Montesquieu sur la variété des idées du P. André (*L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel, rééd. 1994, p. 300).
2. Voir J. Deprun, *La Philosophie de l'inquiétude en France au XVIIIe siècle*, Paris, Vrin, 1979 ; en particulier p. 76-80.

retiendrai pour commencer qu'une thèse centrale, énoncée par l'oratorien lui-même et qui fonde la tentative du P. André. Dans le sentiment du beau, Malebranche reconnaît la manifestation d'un ordre intelligible qui s'impose à Dieu même : « Pourquoi penses-tu que tous les hommes aiment naturellement la beauté ? C'est que toute beauté, du moins celle qui est l'objet de l'esprit, est visiblement une imitation de l'ordre[1]. » C'est manifestement sous cet horizon que le P. André produit sa typologie, dont l'un des mérites sera de reconnaître au beau naturel une spécificité et des qualités propres tout en le référant à un ordre idéal. 1) On distingue d'abord le *beau essentiel*, indépendant de toute institution, même divine, et qui se rapproche de l'ordre malebranchien s'imposant à Dieu-même, lorsqu'Il pense les rapports de perfection.

Ce beau essentiel se caractérise avant tout (comme chez saint Augustin) par « une certaine unité originale, souveraine, éternelle, parfaite, qui est la règle essentielle du beau[2]« , en sorte qu'il fournit le fondement de toute harmonie. Chez le P. André, il se confond largement avec une sorte de géométrie naturelle qui fait l'essence des choses. Ainsi existe-t-il un beau essentiel en musique, qui réside principalement dans les archétypes mathématiques de la théorie musicale : « dans l'idée de l'ordre, la beauté de l'ordonnance du dessin de la pièce ; dans l'idée des nombres sonores, la règle des proportions et des progressions harmoniques[3]. » Ce beau essentiel suffirait au fond à satisfaire l'âme si elle était séparée du corps, mais il ne peut susciter le plaisir des sens, qui se portent spontanément, lorsqu'ils ne sont pas corrompus, vers la beauté naturelle : « (…) considéré dans la structure des corps, [il] n'est, pour ainsi dire, que le fond du beau naturel : un fond (…) qui, avec tous ses agréments, plairait à la raison plus qu'à l'œil, si l'auteur de la nature n'avait pris soin de le relever par les couleurs[4]. » 2) Comme l'ont noté les commentateurs, c'est plutôt dans sa description du *beau naturel* que

1. *Méditations chrétiennes et métaphysiques*, Méd. IV, § 13, *Œuvres de Malebranche*, tome X, éd. par H. Gouhier et A. Robinet, Paris, Vrin, 1986, p. 41.
2. *Essai sur le beau*, chap. I, p. 14.
3. *Ibid*., chap. IV, p. 163.
4. *Ibid*., chap. I, p. 15-16.

la théorie du P. André affirme son originalité – et Ch.-J. Beyer, on l'a vu, y trouvait la raison d'un intérêt possible de Montesquieu pour l'*Essai sur le beau*. Concrètement, le beau naturel désigne le monde des formes visibles, dans ce qu'il possède tout à la fois de plus harmonieux et de plus varié. Ainsi se trouve-t-il tendu entre deux dimensions, selon que l'on considère son fondement intelligible (l'ordre) ou ses conditions de manifestation pour un sujet sensible (la variété). D'un côté, les beautés naturelles imitent le beau essentiel, puisqu'elles sont gouvernées par des rapports d'ordre.

C'est ainsi que Malebranche choisit l'exemple des intervalles musicaux lorsqu'il affirme que les beautés sensibles trouvent leur raison dans l'ordre qui les pénètre et qui repose sur des rapports de grandeur (et non de perfection) : « L'ordre et la vérité se rencontrent même dans les beautés sensibles, quoiqu'il soit extrêmement difficile à l'homme de l'y découvrir. Car ces sortes de beautés ne sont que des proportions, c'est-à-dire, des vérités ordonnées, ou des rapports justes et réglés. Par exemple, une voix est belle, lorsque les vibrations ou les secousses que cette voix produit dans l'air sont commensurables entre elles[1]. » Je souhaite signaler au passage, sans qu'il me soit possible de développer ici ce point qui n'intéresse pas la lecture de l'*Essai sur le goût*[2], que de telles descriptions posent le problème de savoir de quelle opération relève l'appréhension de ces rapports de grandeur qui, bien sûr, échappent à l'intuition mais qui semblent pourtant la déterminer. Malebranche dispose, avec la doctrine des jugements naturels, d'un instrument efficace pour résoudre cette difficulté – et le syntagme se retrouve dans l'*Essai* du P. André : le beau naturel se dévoile à « un jugement naturel (…) conforme à la raison[3]« .

1. *Op. cit.*, § 14, p. 42.
2. Qu'il me soit permis de renvoyer à mon livre, *Raison et perception. Fonder l'harmonie au XVIIIe siècle* (Paris, Vrin, coll. »Mathesis »), où j'ai tâché de montrer que ce problème constitue l'un des principaux points de discussion de l'hypothèse diderotienne sur le beau comme perception des rapports. On pourrait d'ailleurs suivre l'histoire de ce problème au moins jusqu'à Kant, à propos de la musique (voir la fin du § 51 de la *Critique de la faculté de juger*).
3. *Essai sur le beau*, p. 28.

Mais chez cet auteur, le beau naturel n'est pas la simple imitation des relations d'ordre ; il se distingue par la variété, dont la gamme des couleurs est au fond métonymique : « C'est par leur éclat qu'il a trouvé le moyen d'introduire dans l'univers un nouveau genre de beauté, qui nous offre partout un spectacle si brillant et si diversifié[1]. » On sait que la variété jouera un grand rôle dans l'*Essai sur le goût*, en un passage sur lequel je reviendrai. 3) Le P. André définit enfin le *beau arbitraire*, créé par l'homme (arbitraire signifie donc, non point capricieux, quand il est bien entendu, mais d'institution humaine), et le distingue en trois sortes. Il peut être de génie, c'est-à-dire « fondé sur une connaissance du beau essentiel, assez étendue pour en faire un système particulier dans l'application des règles générales ; ce que nous admettons dans les arts[2]« . Telles sont les premières des deux sortes de règles employées en architecture : « La perpendicularité des colonnes qui soutiennent l'édifice, le parallélisme des étages, la symétrie des membres qui se répondent, le dégagement et l'élégance du dessin, surtout l'unité dans le coup d'œil, sont des beautés architectoniques ordonnées par la nature, indépendamment du choix de l'architecte[3]. » Mais avec cette beauté de génie, on n'atteint pas encore le domaine de l'expérience esthétique effective, qui comprend toute une variété de styles et de modes. Celles-ci relèvent du *beau de goût*, qui est « fondé sur un sentiment éclairé du beau naturel ; ce qu'on peut admettre dans les modes avec toutes les restrictions que demandent la modestie et la bienséance[4] ».

Au fond, il est permis de dire que c'est sous cet angle que Montesquieu va réorganiser les descriptions données par le P. André et, tout à la fois, redéfinir le domaine de sa propre enquête. Quoiqu'il en soit, dans l'*Essai sur le beau*, c'est donc avec le goût que l'on accède au domaine spécifique de la création artistique, de sorte que toutes ses nuances répondent aux variétés de la beauté naturelle, qui en ouvre la gamme et, tout à la fois, en

1. *Ibid*., p. 16. Souligné par nous.
2. *Ibid*., p. 39
3. *Ibid*., p. 30
4. *Ibid*., p. 39-40

prescrit la norme. Le P. André se réfère à Vitruve pour donner un exemple de cette beauté arbitraire et, tout à la fois, fondée en nature : « Telles sont, par exemple, [les règles du second type] qu'on a établies pour déterminer les proportions des parties d'un édifice dans les cinq ordres d'architecture [toscan, dorique, ionique, corinthien, composite][1]. » Le beau arbitraire peut enfin être, non plus seulement d'institution, mais bien de caprice, quand il répète l'arbitraire même : « (…) n'étant fondé sur rien, [il] ne doit être admis nulle part, si ce n'est, peut-être, sur le théâtre de la comédie[2]. » Dois-je rappeler aux lecteurs de J. Goldzink que la comédie, dans les textes du XVIII[e] siècle (et sans doute depuis Aristote !), porte toujours à leur limite les critères de l'esthétique philosophique[3] ? C'est ainsi que le P. André, tout à la fois, reconduit toutes les beautés au modèle d'un ordre intelligible connu par l'Intelligence seule, et s'efforce de penser dans sa spécificité un beau naturel qui conjugue l'ordre et la variété.

Les « empiristes » des Lumières ne se rallient pas à cet impressionnant système, même s'ils en saluent l'importance et s'ils en reprennent nombre de thèses – c'est par exemple le cas de Diderot qui, à l'article « Beau » de l'*Encyclopédie*, reconnaît la place centrale des concepts définis par le P. André (l'ordre, les proportions, les rapports) mais lui reproche de n'en avoir pas montré la genèse[4]. Reste à caractériser le type de lecture qui s'applique alors à l'*Essai sur le beau* : et sur ce point, l'*Essai* de Montesquieu fournit des enseignements irremplaçables, qui nous instruisent aussi bien sur sa situation propre. Comment s'opère, d'une façon générale, la réception critique de l'ouvrage du P. André ? Il s'agit de maintenir certaines descriptions directement pourvues d'un enjeu psychologique tout en laissant de côté leur

1. *Ibid*., p. 30.
2. *Ibid*., p. 40.
3. Voir, en particulier, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2000.
4. Le P. André « est celui qui jusqu'à présent a le mieux approfondi cette matière, en a le mieux connu [b] l'étendue et la difficulté, en a posé les principes les plus vrais et les plus solides, et mérite le plus d'être lu. | La seule chose qu'on pût désirer peut-être dans son ouvrage, c'était de développer l'origine des notions qui se trouvent en nous, de rapport, d'ordre, de symétrie ; car du ton sublime dont il parle de ces notions, on ne sait s'il les croit acquises et factices, ou s'il les croit innées » (*Encyclopédie*, art. »Beau », t. II, 1751, p. 175, col.a-b).

fondement métaphysique – ainsi réduit-on l'interrogation sur la nature du beau à une enquête sur les modifications affectives qui nous le signalent et qui définissent le goût. L'ouverture de l'*Essai sur le goût* effectue d'une manière remarquable une telle réduction, que l'on peut repérer par une comparaison textuelle précise qui donne son occasion à mon article. Certes, Montesquieu laisse de côté la définition des trois sortes de beautés que le P. André pensait à partir de l'ordre, mais il en reprend le schéma tripartite du point de vue du sujet de l'expérience esthétique. Consultons les deux textes – au chapitre III de l'*Essai*, le P. André rappelle le système qu'il a mis au point et l'applique aux ouvrages de l'esprit ; il distingue donc :

> *un beau essentiel, qui plaît à l'esprit pur, indépendamment de toute institution, même divine ; un beau naturel, qui plaît à l'esprit en tant qu'uni au corps, indépendamment de nos opinions et de nos goûts, mais avec une dépendance nécessaire des lois du Créateur, qui sont l'ordre de la nature [ce sont les lois de l'union, en vertu desquelles l'âme éprouve un plaisir lié au bon état du corps] ; un beau arbitraire, si j'ose ainsi parler, ou, si l'on veut, un beau artificiel, qui plaît à l'esprit par l'observation de certaines règles que les sages de la République des Lettres ont établies sur la raison et sur l'expérience*[1].

Montesquieu réécrit de très près ce passage au début de son *Essai sur le goût*, mais en biffant la définition réaliste (ontologique) des différentes beautés, pour ne considérer que les états du sujet humain :

> *Dans notre manière d'être actuelle, notre âme goûte trois sortes de plaisirs : il y en a qu'elle tire du fond de son existence même ; d'autres qui résultent de son union avec le corps ; d'autres enfin qui sont fondés sur les plis et les préjugés que de certaines institutions, de certains sages, de certaines habitudes lui ont fait prendre*[2].

La proximité voulue des deux passages ne rend que plus lisible la démarcation frappante opérée par Montesquieu. La hiérarchie des plaisirs remplace celle des beautés ou des objets purs de l'expérience esthétique, que le P. André fondait sur l'ordre intelligible conçu par Dieu, sur l'ordre naturel voulu par Dieu et

1. *Essai sur le beau*, chap. III, p. 91
2. *Essai sur le goût*, *in* Montesquieu, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. »L'Intégrale », 1964, p. 845.

sur un ordre artificiel qui devait se conformer aux deux premiers. C'est pourquoi l'essentiel de l'*Essai sur le goût* est consacré, non point à une théorie métaphysique du beau, mais à une description des caractères empiriques qui suscitent les plaisirs de l'âme. A l'ontologie de l'ordre se substitue, comme référence de l'enquête, le sujet humain affecté de différents plaisirs : « Les sources du beau, du bon, de l'agréable, etc. sont donc dans nous-mêmes ; et en chercher les raisons, c'est chercher les causes des plaisirs de notre âme[1]. » C'est relativement à ces affections, et non plus selon les archétypes conçus par Dieu, que se distinguent les objets de l'expérience esthétique : « Ce sont ces différents plaisirs de notre âme qui forment les objets du goût, comme le beau, le bon, l'agréable, le naïf, le délicat, le tendre, le gracieux, le je ne sais quoi, le noble, le grand, le sublime, le majestueux, etc.[2]«

Toutefois, la référence au texte du P. André signale combien les descriptions qu'il a données des différents rapports qui conditionnent le sentiment du beau demeurent valables (nous allons voir que l'*Essai sur le goût* fait une grande place à l'ordre, mais en produit une requalification profonde, et à son corrélat traditionnel, la variété) même s'il convient de les redistribuer selon le point de vue d'une âme incarnée, engagée dans une existence typiquement humaine.

Auparavant, on doit considérer que la reprise manifeste de la tripartition léguée par le P. André, en même temps que sa réécriture du point de vue du sujet sensible, implique sa subversion presque immédiate dans l'introduction de l'*Essai sur le goût*. S'il nous faut considérer les conditions réelles de notre expérience, en effet, que pouvons-nous dire, sur ce beau qui « plaît à l'esprit pur » (P. André), sur les plaisirs que l'âme « tire du fond de son existence même » (Montesquieu) ? La jouissance de l'âme séparée du corps nous demeure largement inconnaissable : ce qui signifie précisément que, si nous pouvons bien identifier des plaisirs proprement intellectuels (ceux qui, tout simplement, signalent la conscience que l'esprit humain possède de son

1. *Ibid.*
2. *Ibid.*

existence et de son exercice, c'est-à-dire, d'abord, des opérations de la réflexion), nous ne pouvons décider sur le point de savoir s'ils sont ou non liés au fait que l'âme est unie à un corps. Par suite, en un passage très frappant qu'il faut citer en entier, Montesquieu remplace la division ternaire qu'il a provisoirement admise par une répartition binaire rassemblant en une même catégorie les objets qui relevaient, pour le P. André, du beau essentiel et du beau naturel :

> *L'âme, indépendamment des plaisirs qui lui viennent des sens, en a qu'elle aurait indépendamment d'eux, et qui lui sont propres : tels sont ceux que lui donnent la curiosité, les idées de sa grandeur, de ses perfections, l'idée de son existence, opposée au sentiment du néant, le plaisir d'embrasser tout d'une idée générale, celui de voir un grand nombre de choses, etc., celui de comparer, de joindre et de séparer les idées. Ces plaisirs sont dans la nature de notre âme, indépendamment des sens, parce qu'ils appartiennent à tout être qui pense ; et il est fort indifférent d'examiner ici si notre âme a ces plaisirs comme substance unie avec le corps, ou comme séparée du corps, parce qu'elle les a toujours, et qu'ils sont les objets du goût : ainsi nous ne distinguons point ici les plaisirs qui viennent à l'âme de sa nature, d'avec ceux qui lui viennent de son union avec le corps ; nous appellerons tout cela plaisirs naturels, que nous distinguerons des plaisirs acquis, que l'âme se fait par de certaines liaisons avec les plaisirs naturels ; et de la même manière et par la même raison, nous distinguerons le goût naturel et le goût acquis*[1].

Dans ce mouvement, il est bien évident que Montesquieu met entre parenthèses le beau essentiel, objet de l'esprit pur pour le P. André et connu d'abord par l'Intelligence divine. Seule importe la distinction entre un goût naturel, qui signale l'accord plaisant des choses avec la nature des hommes telle qu'elle est, et un goût acquis, qui peut être guidé par les « sages » également mentionnés dans les premières lignes de l'*Essai* et dans le texte central du P. André. Au fond, la première référence à l'héritage malebranchien permet de garantir le jugement de goût contre le danger d'un relativisme intégral, en l'inscrivant dans un ordre indépendant des conventions ; mais cette stabilité n'a désormais plus de sens qu'eu égard aux dispositions fondamentales de l'âme humaine (c'est le sens de la réécriture de l'*Essai sur le beau* donnée dès le début de l'*Essai sur le goût*) et, comme on vient de le voir, il

1. *Ibid*., « Des plaisirs de notre âme », p. 845 ; souligné par nous.

n'est pas question de spéculer sur les plaisirs d'une intelligence toute pure, séparée du corps de l'homme.

Il entre dès lors un irréductible élément de contingence dans l'expérience esthétique, qui tient à la constitution actuelle du corps humain auquel l'âme est étroitement unie : « Notre manière d'être est entièrement arbitraire ; nous pouvions avoir été faits comme nous sommes, ou autrement[1]. » Aussi bien les objets du goût ne relèvent-ils plus d'une détermination nécessaire de l'ordre *en soi*, que Montesquieu ne remet pas en cause mais qui demeure insignifiant pour éclairer l'ordre *factuel* que vise le goût naturel : « Je sais bien que les rapports que les choses ont entre elles auraient subsisté ; mais le rapport qu'elles ont avec nous ayant changé, les choses qui, dans l'état présent, font un certain effet sur nous, ne le feraient plus ; et comme la perfection des arts est de nous présenter les choses telles qu'elles nous fassent le plus de plaisir qu'il est possible, il faudrait qu'il y eût du changement dans les arts, puisqu'il y en aurait dans la manière la plus propre à nous donner du plaisir[2]. » Mais que les choses soient considérées dans leur rapport avec nous ne signifie évidemment pas qu'elles se juxtaposent sans raison.

On dira si l'on veut que, dans cette opération, c'est le principe même d'une esthétique malebranchienne qui se trouve récusé ; je crois plus juste et, surtout, plus simple d'observer que Montesquieu (comme Diderot, d'ailleurs) retient d'une lecture parfaitement assignable de cette tradition l'importance de l'ordre, qu'il réduit cependant aux rapports naturels qui organisent empiriquement le plaisir esthétique – cet ordre est donc arraché à sa justification métaphysique la plus rigoureuse, qui le définit comme l'ensemble des rapports nécessaires considérés par Dieu même, pour caractériser et décrire les déterminations actuelles du plaisir que l'homme recherche dans les œuvres des beaux-arts. La justification de l'ordre donnée dans l'*Essai sur le goût* est à cet égard très frappante.

1. *Ibid.*
2. *Ibid.*

Certes, Montesquieu rappelle, après Malebranche et le P. André, que le plaisir que goûte l'âme aux choses ordonnées dans le sensible est l'indice d'une disposition de sa propre nature, qui la porte à « [aimer] la vérité[1]« . Mais cette concession « métaphysique » se trouve soigneusement encadrée. D'une part, la première justification donnée dans l'*Essai* à l'examen préliminaire « des plaisirs de l'ordre » s'appuie sur les conditions empiriques d'appréhension d'un ouvrage qui, compte tenu des limites de l'esprit humain, ne peut envelopper une trop grande complexité et doit être lisible : « (…) dans un ouvrage où il n'y a point d'ordre, l'âme sent à chaque instant troubler celui qu'elle y veut mettre ; (…) l'âme ne retient rien, ne prévoit rien ; elle est humiliée par la confusion de ses idées, par l'inanité qui lui reste[2]. » L'importance esthétique de l'ordre ne tient ni à la subordination des beautés sensibles à un ordre idéal, ni à la vocation suprasensible de l'âme au vrai, mais à ce qu'il lui permet de dépasser l'actualité de l'impression, plaisante ou déplaisante, pour l'intéresser véritablement à une expérience plus développée.

D'autre part, l'ordre doit être balancé par la variété ; mais une fois encore, ce sont les raisons par lesquelles Montesquieu justifie cette dimension qui marquent son originalité et le recentrement qu'il opère sur les conditions du plaisir d'une âme incarnée. Il ne s'agit pas, comme c'est le cas dans les grandes métaphysiques de l'ordre (chez Malebranche ou chez Leibniz et, d'une façon moins précise, chez le P. André), de souligner la productivité de l'ordre, qui se signalerait par la combinaison des hypothèses (ou des voies) les plus simples et des phénomènes (ou des effets) les plus variés.

Montesquieu ne reprend pas davantage, cela va sans dire, une explication anthropologique de la variété fondée sur la corruption de notre nature, comme Mersenne en envisageait (assez formellement, il est vrai) l'hypothèse[3]. Il est clair, dans l'*Essai sur le*

1. *Ibid*., « Des plaisirs de l'ordre », p. 846.
2. *Ibid*., « Des plaisirs de la variété », p. 846.
3. Pour répondre à la question de « savoir si la Nature et les sens se plaisent à la variété, et à la diversité des objets, et pour quelles raisons elle y prend plaisir », Mersenne doit se placer dans une situation post-lapsaire : « Il suffit de savoir et d'expérimenter que les objets de nos sens n'ont pas ici leur perfection, ou que

goût, que la variété fait l'objet d'un désir de l'âme, qui « sans cela (…) languit, car les choses semblables lui paraissent les mêmes[1] ». Mais d'une façon assez remarquable, Montesquieu fait de la variété la condition même d'une appréhension effective de l'ordre, car elle relève des facteurs sensibles, affectifs (elle procure une impression plaisante) qui retiennent l'attention et permettent ainsi à l'âme d'apercevoir la vérité qu'elle vise : « L'âme aime la vérité ; mais elle ne l'aime (…), que parce qu'elle est faite pour connaître et pour voir : il faut donc qu'elle puisse voir, et que la variété le lui permette ; c'est-à-dire, il faut qu'une chose soit assez simple pour être aperçue, et assez variée pour être aperçue avec plaisir[2]. »

Ce n'est donc pas simplement le domaine général de l'enquête que Montesquieu a redéfini à travers une démarcation du P. André ; dans cette opération remarquable, il a requalifié des concepts fondamentaux de l'esthétique classique – l'ordre et la variété – en leur donnant une justification proprement empiriste. Sans doute ces explications ne sont-elles pas toujours originales (le statut de la variété, par exemple, fait l'objet de multiples hypothèses, depuis l'*Abrégé de musique* de Descartes jusqu'à l'*Enquête* de Hutcheson) ; mais on ne peut qu'être saisi par la cohérence irréprochable de ces pages, encore plus frappante lorsqu'on les compare à l'héritage de Malebranche, récapitulé dans l'*Essai sur le beau* puis subverti au début de l'*Essai sur le goût*.

A l'occasion d'une comparaison textuelle à mon sens peu récusable, j'espère avoir montré comment Montesquieu, sous l'apparence d'une description relativement neutre des plaisirs naturels de l'âme, prend précisément position par rapport à certaines thèses malebranchiennes, qui lèguent aux Lumières une théorie cohérente de l'ordre dans les arts. L'auteur de l'*Essai sur le goût* récupère les aspects les plus féconds de cette tradition – ceux qui, en somme, instruisent directement la description de l'expérience esthétique – mais il les réinscrit dans un tableau qui

les sens sont privés de celle qu'ils auront après la résurrection » (*Questions physiques et mathématiques*, Question 46, in *Questions inouïes*, Paris, Fayard, 1985, p.398).

1. *Essai sur le goût*, « Des plaisirs de la variété », p. 846.
2. *Ibid*., p.847.

neutralise les spéculations sur l'essence du beau pour recentrer l'enquête sur les affections fondamentales suscitées par les produits des beaux-arts. L'ordre conserve alors une importance centrale, car il arrache l'expérience du goût au danger du relativisme intégral (c'est exactement dans le même sens que Diderot développera son hypothèse des rapports) ; mais l'ordre des plaisirs n'est saisi qu'au plan de l'humaine nature, sans être référé au modèle intelligible du beau essentiel dont parlait le P. André.

Bien plus, la question n'est pas tranchée de savoir si l'âme peut éprouver ses plaisirs propres indépendamment du corps auquel elle est liée, c'est-à-dire indépendamment des sensations à l'occasion desquelles elle forge ses idées. Plus qu'une explication fondée dans la nature des choses, l'*Essai sur le goût* a donc charge de produire une classification des rapports et des circonstances qui conditionnent nos plaisirs (c'est-à-dire un tableau raisonné de leurs *causes secondes*, qui tiennent à l'ordre, à la variété, aux contrastes, etc.). Il en résulte un propos apparemment descriptif mais qui, positivement, fournit à une réflexion empiriste sur le goût les moyens de distribuer clairement ses critères et ses règles. C'est plutôt au Diderot de l'article « Beau » de l'*Encyclopédie* qu'il revient de conduire une lecture critique explicite du P. André dont Montesquieu, par un autre biais, a tiré les leçons.

ALFRED DE MUSSET, *LORENZACCIO*

Par Christine MARCANDIER
Université Aix-Marseille I

ACTE I, SCENE IV Une cour du palais du duc. LE DUC ALEXANDRE, sur une terrasse, des pages exercent des chevaux dans la cour. Entrent VALORI et SIRE MAURICE.

LE DUC, à Valori. Votre Eminence a-t-elle reçu ce matin des nouvelles de la Cour de Rome ?
VALORI. Paul III envoie mille bénédictions à Votre Altesse, et fait les voeux les plus ardents pour sa prospérité.
LE DUC. Rien que des voeux, Valori ?
VALORI. Sa Sainteté craint que le duc ne se crée de nouveaux dangers par trop d'indulgence. Le peuple est mal habitué à la domination absolue ; et César, à son dernier voyage, en a dit autant, je crois, à Votre Altesse.
LE DUC. Voilà, pardieu, un beau cheval, sire Maurice ! Eh ! quelle croupe de diable !
SIRE MAURICE. Superbe, Altesse.
LE DUC. Ainsi, monsieur le commissaire apostolique, il y a encore quelques mauvaises branches à élaguer. César et le pape ont fait de moi un roi ; mais, par Bacchus, ils m'ont mis dans la main une espèce de sceptre qui sent la hache d'une lieue. Allons ! voyons, Valori, qu'est-ce que c'est ?
VALORI. Je suis un prêtre, Altesse ; si les paroles que mon devoir me force à vous rapporter fidèlement doivent être interprétées d'une manière aussi sévère, mon coeur me défend d'y ajouter un mot.
LE DUC. Oui, oui, je vous connais pour un brave. Vous êtes, pardieu ! le seul prêtre honnête homme que j'aie vu de ma vie.
VALORI. Monseigneur, l'honnêteté ne se perd ni ne se gagne sous aucun habit ; et parmi les hommes il y a plus de bons que de méchants.
LE DUC. Ainsi donc, point d'explications ?
SIRE MAURICE. Voulez-vous que je parle, Monseigneur ? tout est facile à expliquer.
LE DUC. Eh bien ?
SIRE MAURICE. Les désordres de la Cour irritent le pape.
LE DUC. Que dis-tu là, toi ?

SIRE MAURICE. J'ai dit les désordres de la Cour, Altesse ; les actions du duc n'ont d'autre juge que lui-même. C'est Lorenzo de Médicis que le pape réclame comme transfuge de sa justice.
LE DUC. De sa justice ? Il n'a jamais offensé de pape, à ma connaissance, que Clément VII, feu mon cousin qui, à cette heure, est en enfer.
SIRE MAURICE. Clément VII a laissé sortir de ses Etats le libertin qui, un jour d'ivresse, avait décapité les statues de l'arc de Constantin. Paul III ne saurait pardonner au modèle titré de la débauche florentine.
LE DUC. Ah parbleu ! Alexandre Farnèse est un plaisant garçon ! Si la débauche l'effarouche, que diable fait-il de son bâtard, le cher Pierre Farnèse, qui traite si joliment l'évêque de Fano ? Cette mutilation revient toujours sur l'eau, à propos de ce pauvre Renzo. Moi, je trouve cela drôle, d'avoir coupé la tête à tous ces hommes de pierre. Je protège les arts comme un autre, et j'ai chez moi les premiers artistes de l'Italie ; mais je n'entends rien au respect du pape pour ces statues qu'il excommunierait demain, si elles étaient en chair et en os.
SIRE MAURICE. Lorenzo est un athée ; il se moque de tout. Si le gouvernement de Votre Altesse n'est pas entouré d'un profond respect, il ne saurait être solide. Le peuple appelle Lorenzo Lorenzaccio : on sait qu'il dirige vos plaisirs, et cela suffit.
LE DUC. Paix ! tu oublies que Lorenzo de Médicis est cousin d'Alexandre. (Entre le cardinal Cibo.) Cardinal, écoutez un peu ces messieurs qui disent que le pape est scandalisé des désordres de ce pauvre Renzo, et qui prétendent que cela fait tort à mon gouvernement.
LE CARDINAL. Messire Francesco Molza vient de débiter à l'Académie romaine une harangue en latin contre le mutilateur de l'arc de Constantin.
LE DUC. Allons donc, vous me mettriez en colère ! Renzo, un homme à craindre ! le plus fieffé poltron ! une femmelette, l'ombre d'un ruffian énervé ! un rêveur qui marche nuit et jour sans épée, de peur d'en apercevoir l'ombre à son côté ! d'ailleurs un philosophe, un gratteur de papier, un méchant poète qui ne sait seulement pas faire un sonnet ! Non, non, je n'ai pas encore peur des ombres. Eh ! corps de Bacchus ! que me font les discours latins et les quolibets de ma canaille ! J'aime Lorenzo, moi, et, par la mort de Dieu ! il restera ici.
LE CARDINAL. Si je craignais cet homme, ce ne serait pas pour votre Cour, ni pour Florence, mais pour vous, Duc.
LE DUC. Plaisantez-vous, cardinal, et voulez-vous que je vous dise la vérité ? (Il lui parle bas.) Tout ce que je sais de ces damnés bannis, de tous ces républicains entêtés qui complotent autour de moi, c'est par Lorenzo que je le sais. Il est glissant comme une anguille ; il se fourre partout et me dit tout. N'a-t-il pas trouvé moyen d'établir une correspondance avec tous ces Strozzi de l'enfer ? Oui, certes, c'est mon entremetteur ; mais croyez que son entremise, si elle nuit à quelqu'un, ne me nuira pas. Tenez ! (Lorenzo paraît au fond d'une galerie basse.) Regardez-moi ce petit corps maigre, ce lendemain d'orgie ambulant. Regardez-moi ces yeux plombés, ces mains fluettes et maladives, à peine assez fermes pour soutenir un éventail, ce visage morne, qui sourit quelquefois, mais qui n'a pas la force de rire. C'est là un homme à craindre ? Allons, allons ! vous vous moquez de lui. Hé ! Renzo, viens donc ici ; voilà sire Maurice qui te cherche dispute.
LORENZO, montant l'escalier de la terrasse. Bonjour, messieurs les amis de mon cousin !
LE DUC. Lorenzo, écoute ici. Voilà une heure que nous parlons de toi. Sais-tu la nouvelle ? Mon ami, on t'excommunie en latin et sire Maurice t'appelle un homme dangereux, le cardinal aussi ; quant au bon Valori, il est trop honnête homme pour prononcer ton nom.

LORENZO. Pour qui dangereux, Eminence ? pour les filles de joie, ou pour les saints du paradis ?
LE CARDINAL. Les chiens de Cour peuvent être pris de la rage comme les autres chiens.
LORENZO. Une insulte de prêtre doit se faire en latin.
SIRE MAURICE. Il s'en fait en toscan, auxquelles on peut répondre.
LORENZO. Sire Maurice, je ne vous voyais pas ; excusez-moi, j'avais le soleil dans les yeux ; mais vous avez un bon visage, et votre habit me paraît tout neuf.
SIRE MAURICE. Comme votre esprit ; je l'ai fait faire d'un vieux pourpoint de mon grand-père.
LORENZO. Cousin, quand vous aurez assez de quelque conquête des faubourgs, envoyez-la donc chez sire Maurice. Il est malsain de vivre sans femme, pour un homme qui a, comme lui, le cou court et les mains velues.
SIRE MAURICE. Celui qui se croit le droit de plaisanter doit savoir se défendre. A votre place, je prendrais une épée.
LORENZO. Si l'on vous a dit que j'étais un soldat, c'est une erreur ; je suis un pauvre amant de la science.
SIRE MAURICE. Votre esprit est une épée acérée, mais flexible. C'est une arme trop vile ; chacun fait usage des siennes.
Il tire son épée.
VALORI. Devant le duc, l'épée nue !
LE DUC, riant. Laissez faire, laissez faire. Allons, Renzo, je veux te servir de témoin ; qu'on lui donne une épée !
LORENZO. Monseigneur, que dites-vous là ?
LE DUC. Eh bien ! ta gaieté s'évanouit si vite ? Tu trembles, cousin ? Fi donc ! tu fais honte au nom des Médicis. Je ne suis qu'un bâtard, et je le porterais mieux que toi, qui es légitime ? Une épée, une épée ! un Médicis ne se laisse point provoquer ainsi. Pages, montez ici ; toute la Cour le verra, et je voudrais que Florence entière y fût.
LORENZO. Son Altesse se rit de moi.
LE DUC. J'ai ri tout à l'heure, mais maintenant je rougis de honte. Une épée !
Il prend l'épée d'un page et la présente à Lorenzo.
VALORI. Monseigneur, c'est pousser trop loin les choses. Une épée tirée en présence de Votre Altesse est un crime punissable dans l'intérieur du palais.
LE DUC. Qui parle ici, quand je parle ?
VALORI. Votre Altesse ne peut avoir eu d'autre dessein que celui de s'égayer un instant, et sire Maurice lui-même n'a point agi dans une autre pensée.
LE DUC. Et vous ne voyez pas que je plaisante encore ? Qui diable pense ici à une affaire sérieuse ? Regardez Renzo, je vous en prie : ses genoux tremblent ; il serait devenu pâle, s'il pouvait le devenir. Quelle contenance, juste Dieu ! Je crois qu'il va tomber.
Lorenzo chancelle; il s'appuie sur la balustrade et glisse à terre tout d'un coup.
LE DUC, riant aux éclats. Quand je vous le disais ! personne ne le sait mieux que moi ; la seule vue d'une épée le fait trouver mal. Allons, chère Lorenzetta, fais-toi emporter chez ta mère.
Les pages relèvent Lorenzo.
SIRE MAURICE. Double poltron ! fils de catin !

LE DUC. Silence, sire Maurice ; pesez vos paroles, c'est moi qui vous le dis maintenant ; pas de ces mots-là devant moi.
Sire Maurice sort.
VALORI. Pauvre jeune homme !
LE CARDINAL, resté seul avec le duc. Vous croyez à cela, Monseigneur ?
LE DUC. Je voudrais bien savoir comment je n'y croirais pas.
LE CARDINAL. Hum ! c'est bien fort.
LE DUC. C'est justement pour cela que j'y crois. Vous figurez-vous qu'un Médicis se déshonore publiquement, par partie de plaisir ? D'ailleurs ce n'est pas la première fois que cela lui arrive ; jamais il n'a pu voir une épée.
LE CARDINAL. C'est bien fort ! c'est bien fort !
Ils sortent.

Lorenzaccio, *acte I, scène 4, Paris, G/F, 1988, p. 187-195.*

Le théâtre et ses doubles

Lorenzaccio[1] est un drame inscrit dans l'Histoire : celle de la Renaissance italienne, bien sûr, mais aussi celle de la France qui vient de porter Louis-Philippe sur le trône, après la destitution de Charles X, conséquence de la Révolution de juillet 1830. C'est aussi le drame d'une « révolution » complexe et paradoxale : loin de signifier un changement brusque et complet, le terme renvoie davantage à une idée de cycle, d'éternel retour. Ainsi, dans la pièce, Côme succède à Alexandre de Médicis, en un cercle vicieux de l'Histoire, rendu magistralement par la mise en scène de Georges Lavaudant à la Comédie française, en 1988 : le même acteur, Richard Fontana, incarnait les deux rôles, signifiant l'absence de révolution radicale, malgré les soulèvements étudiants et le geste désespéré d'un Lorenzo, pierrot lunaire et expressionniste, interprété par Redjep Mitrovitsa.

La scène 4 de l'acte I concentre ces croisements historiques et géographiques fondant le drame, elle expose que toute révolution politique est impossible, dans une ville régie par des metteurs en scène sinon invisibles du moins « hors champ » : Charles Quint, le pape et François Ier. En ce sens, la révolution se situe ailleurs : dans la structure même de la scène, en diptyque, qui met à mal les conventions théâtrales classiques, par l'exhibition d'une violence tout autant verbale que gestuelle et par l'ironie fondamentale sur laquelle repose cet échange. Les répliques s'accumulent, le ton monte, un jeu hypocrite s'expose et pourtant tout dit « autre chose », une politique dont les ficelles se tirent à Rome, un meurtre qui se prépare, des acteurs qui jouent tous un autre rôle.

Lorenzo porte à son paroxysme cet art du double jeu : il ne fait son entrée sur le théâtre, dans la seconde partie de la scène, que pour mieux se cacher. D'ailleurs, paradoxalement, la scène 4 de l'acte I marque sa première réelle apparition : la scène 1 le montrait de nuit, « couvert de <son> manteau », dans la scène 2 on l'apercevait « avec sa robe de nonne », au sortir d'un bal masqué. Absent de la scène 3, il semble apparaître enfin à visage

1. *Revue des deux mondes,* tome I d'*Un spectacle dans un fauteuil*, août 1834.

découvert. Pour autant, l'évanouissement de Lorenzo se constitue aux yeux du spectateur comme une énigme, dans une tension indécidable sur laquelle repose le drame : s'agit-il ici d'une comédie, du double jeu d'un Lorenzo acteur[1], ou d'une réelle horreur des armes que cette « curiosité monstrueuse apportée d'Amérique[2]« devra surmonter pour assassiner Alexandre ?

Cette scène, qui poursuit la présentation de Florence, de ses différentes intrigues et de ses multiples personnages, offre un portrait complexe de son « héros » : *in absentia*, à travers les réflexions des courtisans et d'Alexandre, puis *in praesentia*. Mais *qui est* ce Lorenzo ? Cette question *essentielle*, au sens plein du terme, met en valeur les notions ambiguës qui fondent le drame : la révolution, la transmission, l'identité[3].

LES COULISSES DU POLITIQUE

Dans cette scène, Alexandre apparaît pour la première fois dans l'exercice officiel de son rôle de duc, entouré des principaux acteurs de la vie politique : Sire Maurice, chancelier des Huit, Valori, commissaire apostolique, et Cibo, cardinal et âme damnée de Rome. Cependant Musset évoque également des pouvoirs influents à Florence, mais absents du théâtre : Charles Quint (« César ») et le Pape[4]. La vie politique de Florence se situe au

1. En ce sens, il s'agirait d'un de ces « nœuds coulants » que Lorenzo dit, en III, 3, avoir « tissé autour de <s>on bâtard ».

2 III, 3.

3. Comment être un Médicis (question commune à Alexandre, bâtard, et Lorenzo, « moitié de Médicis », par sa feinte lâcheté) ? Comment écrire *Lorenzaccio*, *storia fiorentina* transmise par Benedetto Varchi et l'ébauche d'une *Conspiration en* 1537 de George Sand ? Comment répondre à l'enjeu d'une liberté théâtrale absolue, en mettant à distance aussi bien les conventions classiques que les manifestes romantiques ? La question d'une révolution possible, aussi bien politique que littéraire, semble donc centrale.

4. Les discours rapportés du pape, nouvel indice d'un « hors scène » essentiel au drame, sont le leitmotiv de la première partie de cette scène. Musset insiste ici sur l'influence - bien moins spirituelle que temporelle - et le pouvoir d'immixtion de Paul III : aux formules de politesse obligées lors d'une entrevue officielle (« Paul III envoie mille bénédictions à Votre Altesse et fait les vœux les plus ardents pour sa prospérité ») et aux conseils légers (*Sa Sainteté craint… »*), succèdent rapidement les ordres et les menaces (« les désordres de la cour

moins autant dans un « hors scène » romain que sur le théâtre de la ville. Alexandre a d'ailleurs conscience de la relativité de son pouvoir : « César et le pape ont fait de moi un roi », il n'est qu'un instrument, une « hache » et non un « sceptre ». Ainsi, il se doit de trouver une voie médiane entre les ordres de Rome et les menaces populaires qu'évoque Valori (« le peuple est mal habitué à la domination absolue ») ; ce sera celle d'un exercice libre de son corps dans la débauche, le pouvoir limité de défendre son cousin Lorenzo, et la pratique récurrente d'une ironie cynique et du rire, compensation de son manque de pouvoir politique. Alexandre se moque de tout : de Sire Maurice – qu'il salue en louant la « croupe de diable » de son cheval –, de Valori dont il souligne l'hypocrisie fondamentale – est-on honnête parce que l'on refuse de prononcer certains noms ? –, du pape (un « plaisant garçon »). Les didascalies de la fin de la scène le montrent « riant », « riant aux éclats », commentant lui-même son rire, trouvant « drôle<s>« les actes de décapitation de son cousin… Mais le rire d'Alexandre n'est pas léger, il est celui du cynisme, du mépris, de l'ironie dénonciatrice. Le duc est en ce sens, au même titre que Lorenzo, un personnage représentatif de l'ironie romantique, mise à distance de l'ordre du monde, soulèvement des voiles[1].

irritent le pape », « c'est Lorenzo de Médicis que le pape réclame comme transfuge de sa justice », « Paul III ne saurait pardonner », « le pape est scandalisé »). On remarquera d'ailleurs que la violence des propos augmente lorsque Valori, timide porte-parole du pape, laisse la parole à l'énergique sire Maurice, qui jamais ne recule devant une injure. Sur cette question du « hors champ » romain, cf. C. Marcandier-Colard, *Premières leçons sur Lorenzaccio*, Paris, PUF, « Major », 1996, p. 66-69.

1. La polyphonie du terme ironie doit être soulignée : il s'agit dans cette scène de l'ironie au sens de *Witz*, d'un art de la pointe – « votre esprit est une épée acérée » - d'une ironie intertextuelle, définie par G. Genette (*Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982) comme un jeu de références à d'autres textes – Varchi, Sand – et d'une ironie dans son sens le plus philosophique, manifestation d'une rupture et d'une distance. Sans doute Alexandre a-t-il conscience de la menace que représente son cousin, comme le montre son prétendu aveuglement à la scène 10 de l'acte IV face aux révélations du Cardinal et de Sire Maurice, mais il se moque et s'amuse. En ce sens l'équivocité d'Alexandre répond à l'ambiguïté fondamentale des personnages principaux de la pièce.

Musset, fidèle à la perspective générale de *Lorenzaccio*, décrit ici le pouvoir par ses coulisses. Il dévoile l'interdit, nous fait pénétrer "par effraction" dans une entrevue officielle et soulève le masque, rapportant dans toute leur crudité la violence et l'insolence des rapports verbaux entre ces hauts dignitaires. Les répliques ne sont faites que d'insultes et d'antiphrases ironiques, comme dans cette adresse du duc à Valori : « Vous êtes, pardieu, le seul prêtre honnête homme que j'aie vu dans ma vie ».

Cette manière d'apparier le blasphème, par le juron, et le compliment antiphrastique accentue la juxtaposition ironiquement oxymorique des mots « prêtre » et « honnête homme ». On comprend que l'affrontement verbal puisse se transformer en affrontement direct, physique à la fin de la scène[1]… Les masques sont ici levés par Alexandre, qui n'a de cesse de dénoncer les contradictions des ordres du pape : celui-ci, qui condamne et excommunie Lorenzo pour avoir mutilé les statues de l'arc de Constantin, se prend à défendre un monument païen, des « statues qu'il excommunierait demain, si elle étaient en chair et en os ». De même, la papauté octroie la paternité de la débauche florentine à Lorenzo, fermant les yeux sur les activités douteuses du duc[2]. Or, si les condamnations papales reposaient sur de véritables motifs religieux, elles toucheraient également Alexandre.

Mais la débauche du duc est autorisée par le pape, presque souhaitée : elle est une arme politique. Tant que le duc s'amuse, il

1. Sire Maurice sert d'ailleurs la transition par deux répliques jouant d'un double sens du mot épée : « celui qui se croit le droit de plaisanter doit savoir se défendre. A votre place, je prendrais une épée » puis « votre esprit est une épée acérée, mais flexible. C'est une arme trop vile ; chacun fait usage des siennes (Il tire son épée) ».

2. « C'est Lorenzo de Médicis que le pape réclame comme transfuge de sa justice. […] Paul III ne saurait pardonner au modèle titré de la débauche florentine ». « Les désordres de la cour irritent le pape. […] J'ai dit les désordres de la cour, Altesse ; les actions du duc n'ont d'autre juge que lui-même ». Le Cardinal Cibo, dans la scène précédente, excusait de même le déguisement blasphématoire du duc en nonne.

ne gouverne pas[1]. Mais la dénonciation d'Alexandre va plus loin encore : elle s'attaque enfin à la débauche de la cour papale elle-même, à ses mœurs perverties, en un *crescendo* savamment orchestré, s'achevant sur la dénonciation du « bâtard » du pape, « le cher Pierre Farnèse, qui traite si joliment l'évêque de Fano[2]« . Bâtards, mœurs homosexuelles… le Vatican est ici présenté dans la lumière crue de sa vérité historique et littéraire, dans une perspective proche des sonnets romains de Du Bellay. D'ailleurs, Alexandre n'est-il pas lui-même « qu'un bâtard », fils du pape Clément VII[3] ? En somme, Rome ne serait qu'une réplique de Florence pour ce qui est de la débauche…

Ainsi cette scène est bien une levée des masques, des hypocrisies, jusqu'aux vérités les plus scandaleuses ; mais elle offre également un nouveau regard sur Lorenzo, d'abord évoqué par les autres personnages, avant de faire une entrée remarquée…

LORENZO, PERSONNAGE ET ACTEUR, « GLISSANT COMME UNE ANGUILLE »

La structure même de cette scène est à l'image de la personnalité double du personnage : Lorenzo est d'abord évoqué par le duc, Sire Maurice, Valori et Cibo, à travers des propos extrêmement négatifs, à la limite de l'injure. Il est l'excommunié, le « modèle titré de la débauche florentine ». Puis Lorenzo entre en scène[4], par les coulisses, sortant de l'ombre : « Lorenzo paraît au fond d'une galerie basse », « montant l'escalier de la terrasse ». Dès lors, il devient personnage à part entière, mais hypocrite, au sens théâtral du terme, il est acteur, se mettant lui-même en scène en

1. Par ailleurs cette représentation du duc en débauché rapproche Alexandre des figures de Don Carlos, amoureux de Doña Sol, au début de *Hernani* (1830) ou de François Ier, peint par le même Hugo dans *Le Roi s'amuse* (1832).
2. Varchi rapporte déjà que Pierre Farnèse, bâtard de Paul III, viola le jeune évêque de Fano, Casimo Gheri, jusqu'à ce que mort s'ensuive. Le pape ne punit pas le crime.
3. Le cardinal le révèle à la marquise, à l'acte IV, sc. 4 : « Alexandre est fils de pape, apprenez-le ».
4. Son entrée n'est d'ailleurs pas prévue, Lorenzo ne figurant pas dans la didascalie initiale, listant les personnages sur scène. Son irruption signe donc une rupture avec les conventions classiques.

s'évanouissant face à une épée. En somme, la structure en diptyque de la scène correspond à l'*essence* du personnage : être du masque, de l'ambiguïté, il modèle son apparence, (se) joue de l'image que les autres ont de lui, travaille sa réputation. La déclinaison onomastique autant qu'identitaire dont il est l'enjeu dans cette scène (Lorenzo, Lorenzaccio, Renzo, Lorenzetta) est à l'image d'un personnage « glissant comme une anguille ».

Lorenzo est donc d'abord présent dans cette scène à travers les discours de deux personnages : Sire Maurice et Alexandre. Dans un premier temps, Sire Maurice nous offre une image connue de Lorenzo : celle du libertin. Le lecteur/spectateur de *Lorenzaccio* n'en est pas surpris, il a déjà vu l'entremetteur à l'œuvre dans la première scène de la pièce et le jeune débauché déguisé en nonne dans la scène 2. Mais surtout Sire Maurice évoque le passé romain du personnage, jusqu'ici inconnu du lecteur : « Clément VII a laissé sortir de ses États le libertin qui, un jour d'ivresse, avait décapité les statues de l'arc de Constantin ». Est-ce là réellement libertinage ou ivresse ? Lorenzo se révèle surtout ici dans toute sa fonction de subversion : au-delà de l'anecdote historiquement attestée par Varchi, il s'agit du premier geste criminel du personnage, qui mutile, décapite des hommes de pierre, avant de s'attaquer à un homme de chair, de l'œuvre de jeunesse d'un artiste du crime, protégé par son mécène de cousin (« moi je trouve cela drôle d'avoir coupé la tête à tous ces hommes de pierre. Je protège les arts comme un autre, et j'ai chez moi les premiers artistes de l'Italie »).

Quant au duc, il présente son cousin en deux temps, d'abord dans un portrait en retrait (Lorenzo est absent), puis le montrant du doigt alors qu'il apparaît au fond du théâtre. Il se targue d'ailleurs d'être le seul à réellement connaître le jeune débauché (« Voulez-vous que je vous dise la vérité ? », « quand je vous le disais ! personne ne le sait mieux que moi ») et affirme avec force que Lorenzo n'est pas l'être dangereux que lui présentent Sire Maurice ou Cibo : il serait en fait un lâche, « le plus fieffé poltron ! une femmelette, l'ombre d'un ruffian énervé ! », et même un délateur, se faisant passer pour l'ami des Républicains, « ces Strozzi de l'enfer », pour mieux dénoncer leurs complots au duc… Lorenzo apparaît ainsi comme un être que l'on ne peut définir que

par la négative, par le manque : il est sans honneur, sans courage et sans virilité. Il marche dans Florence « sans épée, de peur d'en apercevoir l'ombre à son côté ![1] ». Lorenzo est ici féminisé à l'extrême, dans son portrait, comme dans son nom plus tard, ou dans la description de ses accessoires : ses mains ne manient pas l'épée mais l'éventail. A ce portrait moral succède un portrait physique, à la fois cynique et tendre : « Regardez-moi ce petit corps maigre, ce lendemain d'orgie ambulant. Regardez-moi ces yeux plombés, ces mains fluettes et maladives à peine assez fermes pour soutenir un éventail ; ce visage morne, qui sourit quelquefois, mais qui n'a pas la force de rire ». Une même litanie du manque sous-tend cette description : Lorenzo est un être non seulement débauché mais détruit par la débauche, conservant cependant sur son visage la grimace railleuse de l'ironie.

L'évanouissement final de Lorenzo viendra parfaitement illustrer ces deux portraits pourtant *a priori* antithétiques : « Renzo » ne peut répondre au duel que lui propose Sire Maurice, « chancelle » puis « glisse à terre tout d'un coup ». Le « poltron » agit en « femmelette » et appelle le sobriquet de « Lorenzetta ». Mais que penser de ce soudain malaise ? Est-ce comédie publique[2] ou évanouissement réel ? Le portrait physique qu'Alexandre vient de dresser du personnage peut le laisser penser : Lorenzo est un être épuisé par les débauches, et fatigué par le double jeu constant qu'il doit tenir. De plus, il est sans doute réellement impressionné par les épées, ayant besoin de s'exercer aux armes avec Scoronconcolo avant de tuer Alexandre. S'entraînant, Lorenzo s'évanouit d'ailleurs une seconde fois[3]. Mais sans doute Lorenzo joue-t-il ici une comédie, préparant alors son meurtre en

1. Il est d'ailleurs à noter que Philippe Strozzi appelle lui aussi Lorenzo « l'homme sans épée » (III, 3).
2. La lâcheté du personnage est ici « publiquement » démontrée. L'adverbe revient à plusieurs reprises dans la scène : « toute la cour le verra », « vous figurez-vous qu'un Médicis se déshonore publiquement par partie de plaisir ? ». Il n'est aucune intimité possible à Florence, le palais du duc est un espace ouvert, public. Lorenzo en profite pour façonner son image.
3. III, 1 : « Il s'évanouit ». Cette première didascalie est suivie d'une seconde décrivant Scoronconcolo « lui jett<ant> de l'eau à la figure ». Une nouvelle fois, est-ce fatigue physique et nerveuse, horreur des armes ?

démontrant publiquement qu'il n'est pas dangereux, écartant toute méfiance à son égard. En ce sens, cette scène peut être mise sur le même plan que celle du vol de la cotte de mailles (II, 6).

Cependant, il ne serait pas judicieux de lever l'ambiguïté de ce malaise : il constitue l'essence même de la tension dramatique mise en place et signe un écart fondamental de Musset dans son rapport à Varchi ou George Sand. Lorsque Varchi relate l'épisode, il conclut que Lorenzo « se montrait fort pleutre au point de ne vouloir ni porter ni manier les armes, ni même en entendre parler[1]« . George Sand, quant à elle, traite cet évanouissement sans ambiguïté, mais l'interprète à l'inverse de Varchi : Lorenzo attaqué par Valori, prend une épée, mais signe son jeu en aparté : « Qu'on me donne une épée. (A part) Imprudent ! J'ai failli me trahir ! (Il prend l'épée avec embarras et affecte d'hésiter). […] (à part) Jouons le rôle. (Il se laisse tomber)[2]« . Musset ménage un suspens du sens essentiel à l'équivocité de son drame.

Il faut par ailleurs noter que cet acte divise les spectateurs de la scène et illustre le caractère profondément énigmatique de Lorenzo pour les autres personnages du drame : Valori (« pauvre jeune homme ! ») et Alexandre, qui ne demandait qu'à l'être, sont convaincus, Sire Maurice laisse exploser sa colère (« double poltron ! fils de catin ! ») et le cardinal, répétant comme une litanie que tout cela « est bien fort », prend conscience du danger politique que présente Lorenzo sur la scène florentine et souligne le soupçon nécessaire.

MISE EN ABYME DU DRAME

Cette scène est en définitive un jeu de théâtre dans le théâtre, mise en abyme du drame et écho préparatoire de la scène du meurtre : en effet la didascalie initiale plante un décor déjà théâtral, « une terrasse » qui est comme une tribune, une scène. Des spectateurs, en nombre, sont présents (« des pages exercent

1. Théâtre complet de Musset, Paris, Gallimard, « Pléiade », traduction de Simon Jeune, 1990, p. 828.
2. *Une conspiration en 1537*, pièce reproduite dans *La Genèse de Lorenzaccio* de Paul Dimoff, Paris, Droz, « STFM », 1936, p. 97-98.

des chevaux dans la cour »), certains (Valori, Sire Maurice, le cardinal Cibo) commentent le spectacle de l'évanouissement par des répliques qui vont de la crédulité à la colère. Lorenzo est l'acteur principal de cette scène encadrée. Il parle peu (deux courtes répliques), se concentre sur son jeu de scène. Quant à Alexandre, metteur en scène, il appelle le public – « pages, montez ici ; toute la cour le verra, et je voudrais que Florence entière y fût » –, donne par moment des ordres, fournit l'accessoire à l'acteur – « il prend l'épée d'un page et la présente à Lorenzo » – commente l'action – « Regardez Renzo, je vous en prie : ses genoux tremblent ; il serait devenu pâle, s'il pouvait le devenir » –, s'amuse lui-même beaucoup du jeu de son acteur et fait tomber le rideau : « chère Lorenzetta, fais-toi emporter chez ta mère. (Les pages relèvent Lorenzo) ».

Ainsi, cette scène met en place les tensions essentielles au drame à venir : Lorenzo est définitivement un être insaisissable, pris entre un manque fondamental et une pluralité identitaire tout aussi problématique, jouant à l'infini des dualités de son être, jusqu'à ne plus pouvoir arracher son masque. Personnage mouvant, fuyant, il est à l'opposé de la puissance de ressaisissement du héros classique et ainsi personnage « métaphore » du renouvellement théâtral opéré par ce drame. Il n'agit pas ici en héros, ne craint pas de se montrer sous un jour sombre, dans toute sa laideur morale, paradoxal élément de définition de la beauté romantique. Surtout, Musset affirme la confiance absolue du duc en Lorenzo qui peut tout autant être interprétée comme un aveuglement que comme une preuve de son rapport ironique à l'ordre du monde. Peut-être Alexandre croit-il régir la scène sans avoir conscience du double jeu de son acteur. Peut-être se moque-t-il d'un dénouement qu'il sait nécessaire. Il est toutefois remarquable qu'Alexandre n'élève la voix que dans cette scène et ne fait montre de son autorité ducale que pour défendre son cousin[1]. L'ironie est ici à son comble :

1. A sire Maurice : « Paix ! Tu oublies que Lorenzo de Médicis est cousin d'Alexandre », au cardinal « Allons, vous me mettriez en colère ! », de nouveau à sire Maurice : « Silence, sire Maurice : pesez vos paroles, c'est moi qui vous le dis maintenant ; pas de ces mots-là devant moi ».

« j'aime Lorenzo, moi, et, par la mort de Dieu ! il restera ici ». Lorenzo ne « restera pas ici », il devra fuir la scène de Florence et s'exiler à Venise après la mort, non de Dieu, mais du duc. Alexandre, en avouant son attachement à Lorenzo, scelle, avec une lucidité équivoque, son propre destin.

Ainsi la scène 4 de l'acte I est dramatique au sens plein du terme : elle installe les tensions qui sous-tendront l'avancée du drame et joue des potentialités du théâtre. Cette scène est aussi la première à faire apparaître une épée entre le duc et Lorenzo, et il est remarquable que ce soit Alexandre qui la mette de force entre les mains de son cousin. Musset retravaille ici des motifs tragiques : le duc est prévenu de son destin et le refuse. Le cardinal et sire Maurice réitéreront leurs mises en garde à la scène 10 de l'acte IV, qui précède immédiatement le meurtre : ils fourniront même à Alexandre des preuves tangibles de la duplicité de Lorenzo. Mais le duc poursuivra sa marche – inconsciente ? – vers la mort. Entre les gants de guerre et ceux d'amour, Alexandre a déjà choisi. Cependant *Lorenzaccio* n'est pas une tragédie mais un drame : loin de s'achever sur la mort du tyran et la fondation d'un nouvel ordre, imposé par Lorenzo qui serait l'instrument d'une fatalité supérieure, la pièce connaîtra un acte supplémentaire, où nous assisterons à l'échec d'une révolte collective et à un retour au même. Le drame se définit dès lors comme la mise en échec de la tragédie.

MARCEL PROUST, *À L'OMBRE DES JEUNES FILLES EN FLEURS*

Par Michèle BÉGUIN
Inspection pédagogique régionale, Versailles

Les levers de soleil sont un accompagnement des longs voyages en chemin de fer, comme les œufs durs, les journaux illustrés, les jeux de cartes, les rivières où des barques s'évertuent sans avancer. À un moment où je dénombrais les pensées qui avaient rempli mon esprit pendant les minutes précédentes, pour me rendre compte si je venais ou non de dormir (et où l'incertitude même qui me faisait me poser la question était en train de me fournir une réponse affirmative), dans le carreau de la fenêtre, au-dessus d'un petit bois noir, je vis des nuages échancrés dont le doux duvet était d'un rose fixé, mort, qui ne changera plus, comme celui qui teint les plumes de l'aile qui l'a assimilé ou le pastel sur lequel l'a déposé la fantaisie du peintre. Mais je sentais qu'au contraire cette couleur n'était ni inertie, ni caprice, mais nécessité et vie. Bientôt s'amoncelèrent derrière elle des réserves de lumière. Elle s'aviva, le ciel devint d'un incarnat que je tâchais, en collant mes yeux à la vitre, de mieux voir, car je le sentais en rapport avec l'existence profonde de la nature, mais la ligne de chemin de fer ayant changé de direction, le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune, avec un lavoir encrassé de la nacre opaline de la nuit, sous un ciel encore semé de toutes ses étoiles, et je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face qu'elle abandonna à un deuxième coude de la voie ferrée ; si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposites de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu.

Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, *Paris, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, T. 2,* A l'ombre des jeunes filles en fleurs, *1954, p. 554-655.*

Lever de soleil vu d'un train

INTRODUCTION

Pour un lecteur rapide de Proust, *La Recherche du temps perdu* peut apparaître comme une suite d'anecdotes et de souvenirs personnels placés sous le signe du temps. En réalité, tout au long de son œuvre, il veut nous faire comprendre que « faire œuvre d'art, c'est traduire le livre intérieur que chacun porte en soi » et, du même coup, découvrir « ce qui nous devrait être le plus précieux, ce qui nous reste d'habitude à jamais inconnu, notre vraie vie, la réalité telle que nous l'avons sentie ». Le texte « lever de soleil vu d'un train », extrait de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, traduit bien la manière dont il ne décrit pas objectivement ce qui se présente à son regard, mais transfigure le monde de la sensation en œuvre d'art, en se servant de l'écriture pour fixer le mouvement et créer un tableau impressionniste.

I. FIXER LE MOUVEMENT

Le Mouvement

Le mouvement du train

Le thème du mouvement traverse tout le texte comme le suggèrent, d'emblée, les premiers mots, « Les levers de soleil » dont le pluriel indique une généralité répétitive. Dès la première ligne, « les longs voyages en chemin de fer » évoquent un mouvement, associé harmonieusement à celui de la nature : le train, né du cerveau humain, va de pair avec les rivières comme le montrent le présent de vérité générale et l'emploi du verbe être. Il se dégage une idée de mouvement perpétuel, infini, que souligne la fluidité de la phrase aux nombreuses liquides (l, r). En outre, la répétition anaphorique de « les », à intervalles réguliers, martèle cette phrase au rythme de l'avancée du train.

« La ligne du chemin de fer ayant changé de direction » « le train tourna » donnent aussi à imaginer les méandres du parcours. Le changement d'horizon intervient brutalement, et le passé

simple exprime la rapidité de l'action. Le membre de phrase « quand je l'aperçus (…) dans la fenêtre d'en face » implique implicitement un changement de direction du train et marque le tournant de la période oratoire dont la sinuosité suit la ligne de chemin de fer. Ce tournant est parallèle à celui du train et se perçoit par le changement de temps qui vient ensuite.

Enfin, « le deuxième coude de la voie ferrée » sous-tend nécessairement un changement de paysage.

la mobilité du paysage

Le paysage, lui aussi, se meut, au rythme du mouvement du train. Ainsi les changements de couleur traduisent le lever progressif du soleil. L'opposition entre les bleus et les rouge dévoile la succession de paysages différents, ce que rehaussent les expressions « fragments opposites » et l'emploi de l'adjectif « versatile ». La volonté du narrateur tente d'arrêter ce mouvement pour unifier ce qui se présente comme disparate, insaisissable.

le mouvement des phrases

Le texte, relativement long, est constitué de cinq phrases seulement. La première, d'une longueur moyenne, mime la marche du train. La seconde, plus longue, suit les circonvolutions confuses d'un esprit en train de se réveiller, comme le soulignent la parenthèse qui interrompt la proposition, puis le rythme des réflexions du narrateur. Deux phrases brèves se succèdent alors, mettant en évidence le parallèle entre la description du paysage et l'intériorisation immédiate qu'en fait le narrateur. La dernière phrase occupe à elle seule la moitié du texte : typiquement proustienne, cette phrase procède plus par coordinations que par subordinations, et, dans sa sinuosité même, capte une infinité de reflets, crée des correspondances et essaie de suivre les mouvements mêmes du narrateur. C'es une longue période oratoire en quatre temps, dont le premier s'achève avec le verbe « tourna », le second avec le nom « étoiles », le troisième avec « le coude de la voie ferrée ». Une pause plus nette se fait jour alors avec le point virgule et, avec la locution conjonctive « si bien que », suggère implicitement la répétition du mouvement décrit

dans les lignes précédentes. En fait, le premier temps, descriptif, est suivi immédiatement de la perception du narrateur. Il en va semblablement pour les deux autres temps. L'imbrication des deux montre, dans la construction même de la phrase, la façon dont Proust intériorise toute description. Le jeu des temps correspond également aux tournants de la phrase.

L'arrêt du mouvement

Dès la première phrase, la différence entre la vitesse du train et celle des barques produit une illusion d'optique : ces dernières semblent immobilisées : elles « s'évertuent sans avancer ». En outre, l'ennui suggéré par l'expression « longs voyages » paraît immobiliser le temps.

Le rose est « fixé, mort ». Le caractère définitif de la couleur est mis en relief par le futur « ne changera plus », choquant dans un texte fondamentalement au passé, et par le présent de vérité générale qui suit.

La course du narrateur, pour « avoir une vue totale et un tableau continu », révèle sa volonté d'arrêter le mouvement. Et la maîtrise de ce dernier, qui lui échappe dans le train, il l'obtient dans l'écriture. Proust ne se contente pas, en effet, de décrire un paysage mouvant. Le mouvement de ses phrases, et plus particulièrement celui de la dernière, reproduit à la fois les changements de paysage dus aux sinuosités de la ligne de chemin de fer, et les états d'âme successifs qu'entraînent chez lui de tels changements. Sa course d'une fenêtre à l'autre se justifie par son désir de ressaisir, dans son unité, le tableau qui se déploie devant lui. Dès lors, le thème du mouvement, omniprésent dans tout le passage, ne prend son sens que dans la mesure où, paradoxalement, il permet d'unifier, visuellement et par l'intermédiaire de l'écriture, les éléments disparates du paysage afin de créer un tableau dont le narrateur serait le peintre.

II. LA CREATION D'UN TABLEAU IMPRESSIONNISTE

Proust ne se contente pas de décrire, comme un romancier du XIXe siècle, le panorama qui s'offre à ses yeux. Il le transforme en un tableau impressionniste.

Délimitation du cadre du tableau

« Le carreau de la fenêtre », renforcé par « le petit bois noir » délimite le cadre du tableau, comme le prouve la fin du texte : la course d'une fenêtre à l'autre permet de « rentoiler les fragments intermittents et opposites ». Lorsqu'il colle ses yeux à la vitre, le narrateur tente vainement de pénétrer dans le tableau.

Un paysage métaphorique

L'adjectif « échancrés » dans l'expression « nuages échancrés » s'emploie surtout pour un vêtement. On a donc ici l'invention d'une correspondance, caractéristique de la création poétique depuis Baudelaire. De même, « doux duvet (…)comme celui qui teint les plumes de l'aile » comporte métaphore, allitération en « d », comparaison et correspondance entre oiseau et matière.

Dans le membre de phrase « couleur n'était ni inertie ni caprice », les termes désignant des traits de caractère humains sont appliqués à la couleur. Outre la correspondance, en peinture, le mot « caprice » désigne « un dessin bizarre ou original s'écartant des règles et des conventions ordinaires ». L'auteur joue volontairement sur l'ambiguïté de ce mot. Les métaphores « toits bleus de clair de lune » « lavoir encrassé » « nacre opaline de la nuit » « ciel semé de toutes ses étoiles » ne renvoient pas à des couleurs véritables mais traduisent l'impression produite par le paysage sur le narrateur. La succession de taches de lumière, les allitérations en « l » en « r » et en « s » montrent la paisible harmonie du « village nocturne ».

Métaphores, jeu sur les sonorités, correspondances, rythme des phrases, caractérisent la poésie. Ici, celle-ci est mise au service de la peinture.

Les couleurs

Les couleurs ne sont pas perçues objectivement mais intériorisées et transformées. D'où la multiplication des métaphores pour exprimer la moindre nuance. La superposition des couleurs, leur assimilation, le passage progressif du rose au rouge incarnat et la couleur déposée par le peintre, relèvent d'une technique par touche, caractéristique de l'impressionnisme. Par-delà la succession de deux paysages différents, le contraste entre le bleu et le rouge met en valeur chacune des deux couleurs dans un tableau savamment composé. Enfin, la touche finale de rouge, dominante de tout lever de soleil, permet d'unifier ce tableau.

La lumière

Plus qu'aux couleurs, le narrateur est surtout attentif aux lumières. On peut noter la douceur des tons : « nuage, pastel, doux duvet » évoquent un paysage en demi teinte. Cette douceur est rehaussée par le flou qui sourd dans les expressions « réserves de lumière, clair de lune, nacre opaline ». Douceur et flou caractérisent l'état de conscience du narrateur encore à demi ensommeillé.

Alternance permanente : la description / intériorisation

Description et intériorisation de celle-ci alternent constamment. Ainsi, dans la construction même des phrases, chaque description est aussitôt suivie de la manière dont le narrateur ressent ce qu'il voit : dans un premier temps, il se demande s'il a dormi ou non, puis, à chaque modification du paysage, succèdent des verbes de sensation ou de sentiment comme « je sentais, je me désolais ». La valeur durative des imparfaits s'oppose à la rapidité du mouvement extérieur et dilate temporellement les impressions du narrateur. De cette manière, il éternise le mouvant. Le tableau est donc présenté sous forme de vécu intérieur. Il s'agit de percevoir l'essence des choses derrière leur apparence, « en rapport avec l'existence profonde de la nature ».

La poésie de l'écriture met en valeur la lumière et les notations de couleur intériorisées. Le narrateur écrit par touches lumineuses dans le cadre du tableau : ce procédé, en peinture, est celui des impressionnistes, comme le choix du sujet et de certaines images (cf. les barques, dans la peinture de Renoir). Il réalise l'unité du tableau tout d'abord par le mouvement qu'il effectue dans le train « (cf. dernière phrase et dernier mot du texte : « tableau continu ») ; ensuite par sa revendication d'être le peintre du tableau qu'il écrit, comme le dénote l'appropriation du paysage : « ma bande de ciel rose », « mon beau matin ». C'est sa perception qui donne réalité à l'objet ; enfin par l'écriture qui réalise dans ce passage ce que fait Elstir dans ses toiles « ne pas exposer les choses telles qu'elles étaient mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite » (*A la recherche du temps perdu*, T1, Pléiade, p. 838).

CONCLUSION

Proust nous propose une vision très personnelle d'un lever de soleil présenté comme banal (cf. le réalisme trivial des éléments de comparaison) dans la première phrase du texte. Mais loin de prétendre à une description réaliste, il entreprend de peindre un véritable tableau impressionniste. Cette création se marque par le mouvement du texte, qui épouse la marche du train et le défilé successif des paysages, et par celui du narrateur dont le va-et-vient permet d'unifier les éléments composites du spectacle qui s'offre à ses yeux. Paradoxalement, c'est grâce au mouvement que le narrateur peut fixer et immobiliser sur une toile les sinuosités des différents paysages : le mouvement, dans ce passage, sert l'immuable. Mais par delà le mouvement, c'est l'écriture même de Proust qui, par le jeu des images, des métaphores, de l'alternance étude descriptive / intériorisation immédiate, transfigure la réalité pour en faire un objet d'art.

GEORGES PEREC,
LA VIE MODE D'EMPLOI

Philippe ZARD
Université de Paris X-Nanterre

Cinoc vint vivre rue Simon-Crubellier en 1947 [...]. D'emblée il posa aux gens de la maison, et surtout à Madame Claveau, un problème difficile : comment devait-on prononcer son nom ? Évidemment, la concierge n'osait pas l'appeler « Sinoque ». [...] Enfin Monsieur Echard [...] montra qu' [...] il y avait lieu de choisir entre les vingt prononciations suivantes :

Sinoss	*Sinok*	*Sinotch*	*Sinoch*	*Sinots*
Tsinosse	*Tsinok*	*Tsinotch*	*Tsinoch*	*Tsinots*
Chinosse	*Chinok*	*Chinotch*	*Chinoch*	*Chinots*
Tchinosse	*Tchinok*	*Tchinotch*	*Tchinoch*	*Tchinots*

[...]

Le patronyme d'origine de sa famille, celui que son arrière-grand-père, un bourrelier de Szczyrk, avait officiellement acheté au Bureau d'État Civil du Palatinat de Cracovie, était Kleinhof ; mais de génération en génération, de renouvellement de passeport en renouvellement de passeport [...] le nom n'avait rien gardé de sa prononciation ni de son orthographe et Cinoc se souvenait que son père lui racontait que son père lui parlait de cousins qu'il avait et qui s'appelaient Klajnhoff, Keinhof, Klinov, Szinowcz, Linhaus, etc. Comment Kleinhof était-il devenu Cinoc ? Cinoc ne le savait pas précisément [...] De toute façon, il était vraiment secondaire de tenir à le prononcer de telle ou telle façon.
Cinoc [...] exerçait un curieux métier. Comme il le disait lui-même, il était « tueur de mots » : il travaillait à la mise à jour des dictionnaires Larousse. Mais alors que d'autres rédacteurs étaient à la recherches de mots et de sens nouveaux, lui devait, pour leur faire de la place, éliminer tous les mots et tous les sens tombés en désuétude.
Quand il prit sa retraite, en 1965 [...], il avait fait disparaître des centaines et des milliers d'outils, de techniques, de coutumes, de croyances, de dictons, de plats, de jeux, de sobriquets, de

poids et de mesures [...]. Il avait fait s'évanouir dans la nuit des temps des cohortes de géographes, de missionnaires, d'entomologistes [...] de Dieux et de démons [...]
Qui désormais saurait ce qu'avait été le vigigraphe [...] Qui se souviendrait du vélocimane ? [...]
Cinoc se mit à traîner le long des quais, fouillant les étals des bouquinistes, feuilletant des romans à deux sous, des essais démodés, des guides de voyages périmés [...] Enfin quand il eut épuisé les ressources de sa bibliothèque de quartier, il alla, s'enhardissant, s'inscrire à Sainte-Geneviève [...].
Cinoc décida de rédiger un grand dictionnaire des mots oubliés [...] pour sauver des mots simples qui continuaient encore à lui parler.
En dix ans il en rassembla plus de huit mille, au travers desquels vint s'inscrire une histoire aujourd'hui à peine transmissible : [...]

Georges Perec, La Vie mode d'emploi, romans, *Hachette, 1978, p. 360-363.*

Cinoc ou la Diaspora
Variations sur un chapitre de *La Vie mode d'emploi*

(Le commentaire qui suit ne tient pas compte des importantes coupures opérées, en vertu des contraintes éditoriales, dans les quatre pages citées. Nous ne saurions donc assez conseiller au lecteur de se reporter à l'intégralité du texte original.)

Chez Perec, maître du trompe-l'œil, le diable, le sens, la vie et la mort, se dissimulent dans les détails : dans l'angle inférieur gauche d'une lettre hébraïque, dans la cave d'un immeuble, ou dans l'obscure existence d'un personnage secondaire. Non seulement l'écrivain donne beaucoup de lui-même à Cinoc, discret locataire du 6e étage (chapitre LX du *romans*), mais il en fait la matière d'un saisissant apologue sur la condition diasporique et sur les liens qui unissent, dans son œuvre, judéité, mémoire et écriture.

Avant d'être un personnage, Cinoc est un nom qui pose aux locataires un « problème difficile », en raison de sa désobligeante homophonie avec « sinoque ». Le tableau combinatoire de M. Echard est la projection plane, géométrique, de l'embarras social causé par ce handicapé patronymique… méthode en tout point conforme au constructivisme oulipien de Perec, qui consiste à déléguer à la raison euclidienne, à la *mathesis*, la solution d'un problème humain. Las, l'ingénieuse élaboration phonétique de M. Echard ne résout rien, n'aboutit qu'à une prolifération de noms impossibles, d'avatars exotiques de Cinoc. Telle est la première diaspora dans le texte : la dispersion du signifiant patronymique dans l'espace de la page, comme dans une grille de jeu de lettres. Cinoc n'a plus un nom, mais vingt, autant dire qu'il n'en a plus aucun. D'ailleurs, apprend-on bientôt, le « principal intéressé » « ne savait pas lui-même qu'elle était la manière la plus correcte de prononcer son nom », comme si ce nom n'était pas le sien, n'était pas son nom propre.

Cinoc, donc, ne se *prononce* pas, ne veut rien dire, n'appartient à aucune langue – comme l'Odradek de Kafka –. Un nom obtus : c'est du chinois, du chinok, du chinetoque. Ou de l'hébreu ?

La clé de l'énigme n'est déposée ni dans la loge de Mme Claveau, concierge étymologique, ni dans les défrichements savants de M. Echard (« essart » ?), « versé dans les graphies forestières » – deux personnages qui portent bien leur nom –, mais dans les recoins de l'Histoire européenne. De l'espace, il faut passer au temps, de la logique à la généalogie : « Le patronyme d'origine de sa famille, celui que son arrière-grand-père, un bourrelier de Szczyrk, avait officiellement acheté au Bureau d'État Civil du Palatinat de Cracovie, était Kleinhof ».

La remontée aux origines, cependant, ressemble à un canular : quel rapport entre Kleinhof et Cinoc, et qu'est-ce que cette ville polonaise au nom lui-même imprononçable (mais qui – s'en étonnera-t-on ? – rime avec « cirque », et sonne à l'oreille d'un Français, comme le début d'une circoncision : logique, quand l'ancêtre est « bourrelier », marchand de peaux…) ? Et qu'est-ce que ce nom d'origine qui passe par une transaction financière ? Rien, pourtant, n'est ici plus historiquement rigoureux que la fantaisie perecquienne, car tout existe : et le patronyme allemand, et la ville polonaise, et l'histoire drôle et mélancolique, de l'achat du nom. Une histoire juive, comme tout lecteur averti l'a compris même si cela n'est dit qu'avec retard, comme inopinément – car tout ce qui touche à la judéité chez Perec relève d'une écriture indirecte. L'écrivain fait allusion à ce moment cardinal du judaïsme européen que fut la fixation des patronymes, imposée, dans un intervalle de temps relativement court (entre 1787 et 1812), aux Juifs d'Autriche (et, par contrecoup, de Bucovine et de Galicie), de France, de Prusse et de Russie. Obligation fut faite à ceux qui n'étaient pas pourvus d'un nom de famille notoire (cas fréquent dans des sociétés où, à quelques exceptions près, seul le prénom était dépositaire d'une signification religieuse) d'acquérir un nom en accord avec l'onomastique nationale. Les familles aisées de l'Empire des Habsbourg y gagnèrent des noms germaniques respectables, voire prestigieux[1] ; la majorité dut se contenter de

1. Comme s'en indigne encore le comte Leinsdorf dans *L'homme sans qualités* de Robert Musil : « je n'ai rien contre les Juifs [...]. Ils sont intelligents, laborieux et fidèles. Mais on a commis une grande faute en leur donnant des noms mal appropriés. Rosenberg et Rosenthal, par exemple, sont des patronymes aristocratiques [...] », vol. II, Paris, Seuil, coll. Points, p. 203)

noms ordinaires, désignant une qualité, une couleur, un métier, une chose, un lieu.

Voilà pourquoi, du nom d'origine de l'ancêtre, il ne sera jamais question : le nom incongru de Cinoc recouvre un nom d'emprunt, un nom d'achat (Kleinhof), un pseudonyme, qui lui-même cache un nom introuvable. Reste cependant l'énigme du passage de Kleinhof à Cinoc. Où l'on découvre comment l'histoire juive devient une blague juive :

> *de génération en génération, de renouvellement de passeport en renouvellement de passeport, soit qu'on ne graissât pas assez la patte aux chefs de bureau allemands ou autrichiens, soit qu'on s'adressât à des employés hongrois, poldèves, moraves ou polonais qui lisaient et transcrivaient ou qui notaient ce qu'ils entendaient, soit qu'on eût à faire à des gens qui n'avaient jamais besoin de beaucoup se forcer pour redevenir un peu illettrés et passablement durs d'oreille quand il s'agissait de donner des papiers d'identité à un Juif[1], le nom n'avait rien gardé de sa prononciation ni de son orthographe.*

Ironie du sort : loin de fixer l'identité familiale, le nom propre devient le marqueur d'une identité blessée et subit toutes les avanies d'un destin nomade – où les tribulations d'un peuple, l'instabilité politique européenne et la confusion des langues conjuguent leurs effets. Le nom propre n'est pas soustrait à l'Histoire ; c'est même elle qui, en ce sens, judaïse un nom qui n'était que germanique : à force de mutilations, de lésions, le signifiant devient juif – c'est-à-dire troué, reprisé, insolite, *déplacé*…

La fantaisie lettriste peut alors se greffer sur la chronique. La phonétique elle-même devient vexatoire : ainsi de ce *f* final « un jour remplacé par ce signe particulier [...] avec lequel les Allemands notent le double s » – à qui fera-t-on croire que ce β, ce *SS* allemand, est tout à fait anodin sous la plume de Perec ? – ; ainsi de ce *l* à qui l'on « avait substitué un h » – ou l'art de trancher les *l*, avec un petit *h*, augure (ou rappel) de « la grande H » de l'Histoire dans *W*...

Il est vrai que la blessure onomastique de CiNoC n'est pas sans rappeler celle de PeReC lui-même, celui dont le « grand-père

1. Nicole Lapierre rappelle « l'avalanche de noms malsonnants et ridicules donnés aux Juifs galiciens [...] » (Lapierre Nicole, *Changer de nom,* Paris, Stock, 1999, p. 41)

s'appelait David Peretz et vivait à Lubartow [...] successivement russe, puis polonaise, puis russe à nouveau. Un employé d'état civil qui entend en russe et écrit en polonais entendra, m'a-t-on expliqué, Peretz et écrira Perec [...] »[1]. Encore le nom de l'écrivain a-t-il gardé la vague mémoire de sa racine hébraïque, fût-ce celle d'un trou (« Le nom de ma famille est Peretz. [...] En hébreu, cela veut dire "trou" »[2]). Mais dans les deux cas, le résultat est un air trompeur de familiarité : un nom hébraïque (Peretz) qui finit par sonner comme un nom breton (Perec) ; un nom commun allemand devenu nom propre juif et qui, par une incongruité de l'Histoire, au terme de ses altérations, recommence à sonner comme un nom commun, si peu commun toutefois qu'il désigne précisément la perte du sens commun : *Cinoc*, *sinoque*.

En effet, il y a de quoi devenir fou. Car cette histoire est aussi celle d'une mutilation généalogique, au terme de laquelle le plus familier – le plus familial – devient étranger : oncle et tante de Perec ne portent pas le même nom, car les conflits nationaux ont laissé leur marque jusque dans les fratries (« l'aînée s'appelle Esther Chaja Perec ; le puîné Eliezer Peretz, et le cadet Icek Judko Perec »[3]) ; de même chez les Kleinhof, on s'appelle « Klajnhoff, Keinhof, Klinov, Szinowcz, Linhaus »…

La jubilation de l'écrivain, trouvant dans cette diaspora des noms propres de quoi nourrir, pour la seconde fois, son goût des combinatoires verbales, a pour revers la chronique de la fin d'un monde, à peine contrebalancée par le fil de plus en plus ténu de la mémoire : « Cinoc se souvenait que son père lui racontait que son père lui parlait de cousins qu'il avait et qui s'appelaient »… Encore s'agit-il moins d'une tradition vivante que des échos d'une mésaventure collective, d'une mauvaise plaisanterie. Qui peut dire, du reste, ce que durera cette transmission ? Où est le fils de Cinoc ? Le personnage arrive en France dans l'immédiat après-

1. Perec George, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, [1975, Denoël], Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, p. 52.
2. *Ibid.* p. 51.
3. *Ibid.* p. 52.

guerre, « en 1947 ». Visiblement seul : qu'est-il resté de sa famille polonaise ? Rien n'est dit, tout se devine.

La diaspora est alors un destin qui inscrit, dans la géographie et l'histoire, au cœur des familles, dans la lettre des noms, et au plus intime de l'identité, la conscience irréductible de la porosité des frontières, de la fragilité des établissements et des impondérables de l'Histoire. Leçon de cet internationalisme par provision : il n'y a pas de nom propre, juste des noms communs – toujours conventionnels, fluctuants, périssables. Décidément, Cinoc a bien raison de ne pas savoir prononcer son nom et de trouver « secondaire de tenir à le prononcer de telle ou telle façon ».

Justement. Qu'est-ce donc qui fait soupçonner que le locataire du sixième étage est juif sinon la bizarrerie de son patronyme, ce je ne sais quoi qui le rend à la fois familier et imprononçable, cette inquiétante étrangeté qui le fait ressembler à du français tout en trahissant une origine étrangère ? La judéité chez Perec, c'est cela : rien de substantiel – religion, langue, culture –, juste un petit signe qui trahit, une balafre sur le nom, ou quelques cadavres dans le placard. Quelque chose qui persiste alors même que tout semble avoir été perdu corps et bien. Qui ne connaît ces blagues juives qui témoignent de la persistance ironique, discrète mais indécrottable, de l'identité au moment même où l'on voudrait en abolir la mémoire ?

Ce qui est vrai de Cinoc l'est aussi de la poétique de Perec, inscrivant dans les interstices de son texte sa méditation sur les Juifs et les mots. Comment négliger que Cinoc, ce sinistré du nom propre, est un fonctionnaire du nom commun ? Contrairement à ce que suggère le blanc entre les deux parties du chapitre, le passé familial et la profession présente de Cinoc, c'est toujours la même et pénétrante variation sur la *diaspora* que poursuit Perec. Ce pourrait être une histoire édifiante. Celle de l'assimilation fulgurante d'un Juif polonais, immigré de fraîche date, voué au service de la langue française par son emploi de lexicographe chez Larousse. Mais sur cette histoire qui fut celle de milliers d'hommes, serviteurs anonymes des institutions, hérauts de leur langue d'adoption ou « fous de la République », le texte ne fait que glisser. Pas d'hagiographie chez Perec, mais des vies minuscules. La fable de ce petit *polak* chargé, par le Larousse, d'« éliminer tous

les mots et tous les sens tombés en désuétude », n'en récapitule pas moins avec lucidité, et à l'échelle d'un lexicographe du souterrain, ce que fut le rôle (culturel, économique ou politique) joué par (ou assigné à) tant de Juifs émancipés en Europe : Cinoc, le déraciné, est aussi l'arracheur de mauvaise herbe, l'agent de modernisation, l'ouvrier de la rationalisation.

Ce n'est pas tout. Dans sa sobriété, l'histoire laisse sourdre autre chose, comme un arrière-plan vertigineux. Le brave Cinoc se plaît à se présenter comme un « tueur de mots » tandis que le texte – solidaire de sa cause – se complaît à égrener la liste innombrable des victimes de l'assassin en chambre : ces animaux, ces lieux, ces gloires périmées, ces dieux déchus, qu'avec probité et application, Cinoc s'emploie à « renvoyer à leur anonymat » et fait « s'évanouir dans la nuit des temps »… Comme s'il y avait dans la logoclastie de Cinoc une jouissance d'épurateur, de dépeupleur, une "Schadenfreude" – sinon même l'obscure vengeance de l'homme sans nom sur les mots, du juif meurtri par l'Histoire devenu meurtrier du passé. Esquisse d'une psychologie du ressentiment, commune à tous les humiliés et offensés – aux Cinoc et aux Shylock…

Pourtant, sans préavis, le texte abandonne son ton de procès-verbal pour opérer un ultime renversement, un écart imprévu du côté de l'affectif. La jubilation destructrice fait soudain place à la mélancolie et le tableau de chasse des mots abolis cède à l'énumération élégiaque des mots disparus : « qui désormais saurait » le sens de *vigigraphe*, *schuèle*, *vélocimane*, *abounas*, *palatines*, *chandernagors* ? Et le tueur de mots de se muer en sauveur de mots, l'éradicateur de devenir conservateur, préservant d'une main ce qu'il condamne de l'autre. Le « dictionnaire des mots oubliés » de Cinoc n'a plus rien à voir avec la logique progressiste et rationaliste : c'est un mémorial.

Comme ces Juifs séfarades qui entretenaient pieusement, près de cinq siècles après leur expulsion d'Espagne, le castillan du 15e siècle, voici qu'un immigré judéo-polonais devient le gardien de la langue de sa patrie d'adoption. Simple lubie d'autodidacte ? Rien n'est moins sûr. D'abord parce que le projet de Cinoc définit, peut-être à son insu, l'avatar séculier d'un *ethos* profondément juif,

qui enseigne la sainteté du Livre (qui est parole divine), des mots (qui sont des âmes) et des lettres (qui sont à l'origine du monde). La liste de Cinoc n'est certes pas une liste de Schindler, mais à coup sûr une urne où ce dévot recueille les cendres (*cinis*) des vocables défunts. Comment ne pas soupçonner, dans les marges silencieuses du texte, la présence d'autres cendres, d'autres fantômes, d'autres hantises ? Cinoc dépose dans son dictionnaire « des mots simples qui continuaient à lui parler », comme d'autres gravent dans le marbre le nom des parents morts sans sépulture ou égrènent rituellement la liste des disparus. Sous les mots, les morts : n'est-ce pas là le sens caché de cette « histoire aujourd'hui à peine transmissible » ?

D'autant que le jeu de miroir entre Cinoc et Perec donne ici toute sa mesure. La fin du chapitre 60 consacre la coïncidence entre le « grand dictionnaire des mots oubliés » et le roman, qui en propose un échantillon de trois pages et de trente mots. L'œuvre de Perec se fait alors elle-même musée, cénotaphe, ce qu'elle n'a en réalité jamais cessé d'être. Comme *La Disparition*, comme *Les Revenentes,* comme *W* – autant de livres écrits « pour E », c'est-à-dire « pour eux » –, le bâtiment de *La Vie mode d'emploi* abrite un tombeau dans sa crypte[1], un deuil en ses fondations. Tout lecteur de Perec sait qu'il manque un chapitre au roman, qui correspond à une cave dans le coin inférieur gauche du plan de l'immeuble. C'est la place des absents, et surtout celle d'une mère morte à Auschwitz quand son fils avait six ans, Cyrla Perec, née Schulevitz : s'étonnera-t-on que, parmi les mots de la tribu, figure une *schuèle* ? Une cave absente, une *case en moins* : de quoi devenir Cinoc, en effet. Et construire une demeure, édifier une œuvre, pour y garder les mots, les morts, la mère.

Cinoc ou la diaspora. Perec ou la dispersion, la disparition et la rémanence du signifiant juif dans les lettres françaises.

1. Voir, sur la « crypte » de Perec, le livre décisif de Claude Burgelin, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*, Circé, 1996, rééd. 2002.

JEAN RACINE, *PHÈDRE*

Par Jean-Loup RIVIÈRE
ENS Lettres & Sciences Humaines, Lyon

Théramène
Hé ! depuis quand, Seigneur, craignez-vous la présence
De ces paisibles lieux si chers à votre enfance…

Racine, Phèdre
(I, 1, v. 29,30)

Mettre en scène, disait Georges Pitoëff, « c'est déplier »[1]. Il s'agit là sans doute, d'une des plus brèves et des plus fécondes définitions de la mise en scène. Une des plus justes aussi, car elle suggère une esthétique rigoureuse : un pli ne dissimule rien d'autre que lui-même, l'étoffe ne voile pas un objet, elle se voile elle-même. Le metteur en scène n'a rien à ajouter, il doit révéler ce qui était là, dans les plis. Et l'on voit bien qu'il y a deux sortes de metteurs en scène : ceux qui remplissent les poches du texte, ceux qui les retournent. La faveur du spectateur ira, bien entendu, à ces derniers. Encore faut-il que le texte porté à la scène soit « plié ». Un examen attentif montrerait que les pièces de théâtre le sont inégalement. Les pièces de Racine le sont très peu, et *Phèdre* particulièrement. Les personnages sont très fermement dessinés, mais ils sont sans mystère. Ils sont subtils, mais pas complexes. Leur éventuelle duplicité est exposée, et elle n'a donc pas à être révélée. Ils sont tout entiers dans leur langue. Le psychologue sans patient ira donc voir chez Corneille plutôt que chez Racine.

Dans *Phèdre*, tout est là, tout est dit. Et Phèdre, fille d'une figure caverneuse et d'un objet céleste, n'habite rien que la terre. Si elle a des secrets, elle les avoue, des craintes elle les proclame, des tourments, elle les confie, des voiles, ils lui pèsent. Le metteur en scène et l'acteur n'ont pas à « percer » le personnage puisqu'il est tout entier dans ses dires, ils ont à l'exposer ; et le spectateur non plus, il n'a qu'à le « constater ». Euripide a besoin d'Aphrodite pour innocenter Phèdre, et le Neptune de Racine est plus un homme de main qu'un dieu. Les personnages de *Phèdre* sont à la surface d'un monde sans plis, ce monde frontière entre le souterrain et le céleste, entre Minos et Pasiphaé. Si la mise en scène est un « dépliement », que faire quand un texte est dépourvu de « plis » ? Pourquoi faudrait-il mettre en scène *Phèdre* ? D'autre part, le drame racinien est souvent considéré comme un pur poème qui, en tant que tel, n'aurait besoin que d'être lu, récité. Ce poème est musique, non pas seulement parce qu'il chante, mais dans sa composition même. L'aveu que Phèdre fait d'entrée à Œnone suppose une mort conséquente. Or, Racine disjoint la

1. Ce texte est écrit d'après une conférence prononcée à Munich le 15 avril 2004. Elle était ponctuée d'extraits de *Phèdre* lus par Nada Strancar. Le lecteur pourra envier l'auditeur.

confession et la mort reportée en fin de pièce, et, ce faisant, il crée du temps, c'est-à-dire musique.

Il y a donc de forts arguments pour refuser à la pièce toute nécessité de mise en scène. Cependant, Racine n'a pas écrit un poème, mais une pièce de théâtre, et il n'est pas extravagant de supposer que c'est à dessein. Il faut donc chercher ce qui fait théâtre, ce qui exige la scène, requiert des acteurs qui soient autre chose que des déclamateurs. Lisons déjà le premier vers : « Le dessein en est pris, je pars, cher Théramène ». L'oxymore dramatique initial – arriver pour partir – désigne le théâtre. On peut en effet reconnaître le théâtre à ce trait : toujours, ce qui commence par démentir une situation est un indice certain de théâtralité. Entrer pour dire que l'on part (*Phèdre*), parler pour dire que l'on va se taire (*Le Misanthrope*), commencer pour dire la fin (*Fin de partie*), la plupart des pièces de théâtre de toutes les époques sont fondées sur ce tour. Ainsi, le mot de la comédie pourrait être « je ne fais que passer » (Labiche en a serré la formule de près), et celui de la tragédie ou du drame « vais-je arriver à partir ? ». Le vers initial de *Phèdre* est donc une marque de théâtralité, mais il y a plus que cela, et plus original, sur la voie de quoi peut nous mettre une remarque de l'auteur anonyme d'une dissertation « sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte »[1] :

> *À l'ouverture du Théâtre, Hippolyte dit à Théramène, son Confident, qu'il veut partir de Trézène, sur quoi ce cher ami lui dit :*
> *Et depuis quand, Seigneur, fuyez-vous la présence*
> *De ces paisibles lieux si chers à votre enfance ?*
> *Avez-vous jamais ouï dire, Monsieur, que les lieux aient une présence ; dit-on la présence de ces lieux ? Et la présence ne s'attache-t-elle pas aux personnes seulement ? On dit la présence d'un homme en un lieu, et non la présence d'un lieu à un homme ; et je soutiens que cette expression ne peut être reçue.*[2]

Il faut bien reconnaître que l'anonyme a raison, « la présence d'un lieu » est assez incorrect, et si c'est un tour poétique, il est

1. On en trouvera le texte dans l'édition, que nous citerons, des œuvres de Racine réalisée par Georges Forestier pour la Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1999.
2. p. 884.

plutôt médiocre. Mais l'anonyme a tort de ne pas envisager que Racine a bien écrit ce qu'il voulait, et qu'il n'est pas plus aventureux de lui prêter un dessein plutôt qu'une faute. Pour comprendre cette histoire de « lieu », suivons le mot qui abonde dans la tragédie. Je n'en ferai pas l'inventaire, mais prenons celui-ci (II, 1, v. 367) :

Hippolyte demande à me voir en ce lieu ?

C'est la première phrase d'Aricie dans l'acte II. On comprend qu'Aricie s'interroge sur le fait qu'Hippolyte veut la voir, mais l'interrogation porte également sur le lieu. Hippolyte ne veut pas simplement voir Aricie, il veut la voir « en ce lieu ». Le voir n'est pas distinct du lieu. Si Hippolyte ne voulait que voir Aricie, elle aurait dit « Hippolyte demande à me voir ? », et le poète aurait su faire un vers avec cette seule idée, mais non, c'est « en ce lieu » qu'il veut la voir. Ce qui se dira ou se manifestera dans l'entretien qu'il désire ne peut se dire et se manifester qu'en ce lieu.

Un peu plus loin, Aricie à Ismène, en parlant d'Hippolyte (II, 1 v. 403-4) :

Tu vois depuis quel temps il évite nos pas,
Et cherche tous les lieux où nous ne sommes pas.

Surprenante formulation positive : Hippolyte ne se refuse pas à aller où Aricie se trouve, il cherche les lieux où elle n'est pas, ce qui n'est pas du tout la même chose. Il cherche un lieu habité d'absence.

Après le retour de Thésée, Œnone (III, 3, v. 828) :

Thésée est arrivé. Thésée est en ces lieux.

Pourquoi la confidente essoufflée redouble-t-elle l'information, même s'il y a une différence entre le fait d'être de retour et celui d'être proche ? C'est que le lieu fait pour ainsi dire partie de la nomination : il y a quelque chose qui pour être défini porte un nom et une localité. Cela s'appelle Thésée, et cela se trouve en ce lieu.

Dans la longue tirade des reproches du père à son fils (IV, 2, v. 1050) :

> *Tu parais dans des lieux pleins de ton infamie.*

La tournure laisse presque penser que l'infamie est une caractéristique du lieu tout autant que d'Hippolyte, puisqu'elle se maintient en dehors de la présence de l'infâme. Hippolyte ne transporte pas son infamie supposée avec lui, elle remplit les lieux où il se trouve.

Nous pouvons commencer à entrevoir pourquoi un lieu peut avoir une « présence » : c'est qu'il n'est pas seulement l'espace neutre où un corps peut se tenir. Le lieu est affecté par ce qui s'y trouve, il peut devenir comme une caractéristique d'un corps, et peut-être même un de ses attributs. Cette pièce de Racine construit un monde où un corps fait corps avec son lieu, et où, corrélativement, le lieu est une partie du corps. L'espace est « corporisé ». Or, quel est l'endroit particulier, spécialisé pourrait-on dire, où un corps fait corps avec son lieu, où le lieu est lui-même corporisé, sinon le théâtre ? On aurait donc là un argument puissant qui soutiendrait pourquoi cette pièce exige la scène. Phèdre appelle le théâtre, car elle ne peut se déployer que dans un espace qui jouera de l'indistinction entre le lieu et le corps.

Le « lieu » n'est généralement pas spécifié dans la pièce, le personnage, et le spectateur avec lui, est supposé comprendre de quel lieu il s'agit. Ce peut être le théâtre lui-même, ou une localité extérieure que le récit permet d'imaginer. Cependant, dans le même sens, Racine donne souvent un autre nom au lieu, autre nom qui le définit plus précisément, non dans sa localisation, mais dans sa nature. Les « paisibles lieux » dont parle Théramène sont nommés autrement par Hippolyte dans sa réponse cinq vers plus loin :

> *Cet heureux temps n'est plus. Tout a changé de face*
> *Depuis que sur ces bords les Dieux ont envoyé*
> *La Fille de Minos et de Pasiphaé.*

Le lieu dont la « présence » est crainte est donc un « bord », et un bord n'est pas un lieu paisible. À chaque fois que le mot « bord » est employé, il désigne une catégorie particulière du lieu en tant qu'il est menaçant. Il est le seuil du pire, la frontière de l'irréversible, ce avec quoi il rime aisément, la mort :

> *J'ai demandé Thésée aux Peuples de ces bords*
> *Où l'on voit l'Achéron se perdre chez les Morts, (I, 1)*

> *Ariane, ma Sœur ! De quel amour blessée*
> *Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée ! (I, 3)*

« Lieu » et « Bord », qui ont une indétermination égale – c'est ici ou ailleurs – ne sont pas seulement employés indifféremment, le premier dit que mon corps est extensible au lieu qu'il occupe, le second que ce lieu est une limitation. Le lieu qui s'indistigue de mon corps est un bord. C'est pourquoi *Phèdre* a deux fois besoin du théâtre : parce que la pratique qui met en œuvre un lieu corporisé est bien le théâtre, parce que le lieu du théâtre se spécifie par le bord. Ce qui fait théâtre est ce qu'on appelle communément la « rampe », quelle que soit sa forme, sa modalité. Le théâtre commence par l'instauration d'une séparation dont on sait qu'elle est l'argument essentiel des théories de la haine du théâtre. Le bâtiment théâtral le plus élémentaire pourrait se réduire à un trait qui délimiterait l'espace où l'on joue et celui où l'on regarde. Le théâtre est un bord, et l'art de la mise en scène est une pensée de ce bord. *Phèdre* met donc en jeu le théâtre lui-même, et va chercher l'extrême de sa leçon et de ses pouvoirs. Il y a une expérience de la folie, et un abordage de la mort : de la folie, car un corps sans limite, un corps débordant est celui du psychotique ; de la mort en faisant de la rampe un précipice.

Par cette pièce, et dans cette pièce, Racine fait une expédition lointaine, aux franges des pays et des états dont on ne revient pas. « Il n'y a que l'Enfer, le vrai, dont on peut ramener une pièce comme Phèdre » dit Claudel dans sa *Conversation sur Jean Racine*[1], et il suppose que « ça a dû lui roussir la perruque » (p. 463). Dans le

1. Ce texte de 1955 commandé par Jean-Louis Barrault se trouve dans Paul Claudel, *Œuvres en proses*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1965.

même texte, il compare *Macbeth* et *Phèdre*, et soutient qu'il s'agit de la « même atmosphère » : « Phèdre est une atmosphère à elle toute seule ». Il dit « atmosphère » : n'est-ce pas exactement la même chose que ce que j'essayais de désigner par « lieu corporisé » ? Cet air qui enveloppe un corps, qui s'incorpore aussi ; ces émanations quasi humorales… La « présence d'un lieu », en somme !

Mais il y a plus troublant. Après avoir cité une réplique de Cassandre dans *Agamemnon*, Claudel écrit : « Que de fois n'ai-je pas pensé à ces vers effrayants en regardant l'image de ma sœur Camille décédée après trente ans de captivité à l'hôpital psychiatrique de Montfavet ! Associée à celle de combien d'autres douloureux, Poe, Baudelaire, Nerval, et combien encore ! Phèdre de même, c'est en vain qu'elle demandera à rien d'humain dans un corps à corps impuissant la guérison de la plaie originelle. Aux dernières lignes de la tragédie se tourne vers nous un visage que pétrifie la même horreur qui tout à l'heure pâlissait le visage de Cassandre, celui de la Gorgone que ma sœur à la fin de sa vie consciente aussi a vu se réfléchir dans le bouclier de Persée. C'est le dénouement de Phèdre »[1]. Troublant, car tout ce qui précède est un commentaire de *Phèdre* qui ne fait aucune référence implicite ou explicite au destin de Camille. Pourquoi Claudel pense-t-il soudain à sa sœur à la fin de ce texte sur Racine ? Il y a là une association plus puissante que toutes les raisons qu'il exprime, et comme la reconnaissance de ce que Phèdre ne serait pas tant le dessin d'une passion amoureuse que la relation d'une expérience des limites. On comprendrait alors mieux qu'après cette pièce, Racine, débordé lui-même, ait interrompu son aventure dramaturgique – *Esther* et *Athalie* ont un autre statut –, et se soit réfugié dans trois girons, l'institutionnel, le conjugal et le religieux.

1. Ibid. p. 466.

RÉVÉRONI SAINT-CYR, *PAULISKA, OU LA PERVERSITÉ MODERNE*

Par Jean-Paul BRIGHELLI
professeur de CPGE, Montpellier

Deux des ouvriers me conduisirent à une des presses, dans la salle où s'imprimaient les assignats, et où plusieurs Allemands travaillaient avec activité. « Nous sommes accablés d'ouvrage, dit Talbot en entrant ; pardonnez, madame, ajouta-t-il avec un respect ironique, si nous osons réclamer le secours de vos bras ; mais il nous est indispensable, envoyant demain un million en France. Veuillez donc simplement faire mouvoir le balancier de cette presse. »
Je m'y plaçai machinalement, et j'essayai de le tirer à moi. « Plus fort ! » dit vivement Talbot, en m'appuyant des coups de corde sur les épaules. Je poussai un cri de douleur, il redoubla. « Plus fort, malheureuse ! » ajouta-t-il, en réitérant ses coups. Je tirai en arrière de tout le poids de mon corps et à plusieurs reprises. Alors un soupir plaintif sortit de dessous la planche. Ce mot terrible, gémir la presse, me saisit comme un trait de feu, je lâche le balancier et tombe sur mes genoux ; c'est assez, dit Talbot ; donnez l'impression à madame. Deux ouvriers lèvent aussitôt la pièce de laine, je vois… grand Dieu ! les cheveux me dressent encore d'épouvante… je vois l'infortuné Durand, étendu sous la presse, que je viens d'étrangler par une corde attachée au levier. Sur sa poitrine est un papier, où j'ai gravé moi-même ces mots : mort, damnation pour les traîtres ! Jusqu'au dernier instant de ma vie, ce spectacle affreux sera présent à ma mémoire ; en ce moment même, il me glace, il me donne une fièvre ardente. Je devins insensée ; je saisis dans mon délire le levier, j'écartai tout ce qui m'entourait ; mais succombant bientôt au nombre, à la fatigue, à l'horreur, je fus liée et remportée dans ma chambre.

Révéroni Saint-Cyr, Pauliska, ou la Perversité moderne *(1798), éditions Desjonquères, 1991, p. 98.*

Révéroni et le body art

Rappelons la situation à ceux qui ont peu fréquenté Révéroni Saint-Cyr (1767-1829). « La scène se passe en Pologne, c'est-à-dire partout[1] ». La belle et malheureuse (forcément, puisqu'elle est Polonaise) Pauliska est chassée de son château par des Russes dévastateurs. Obligée d'errer dans cette Europe hantée par la Révolution française, elle tombe sous la coupe de faux-monnayeurs internationaux, installés à Bude, dans les caves, à demi-creusées sous le Danube, d'un ancien couvent de Cordeliers (« Le souterrain, c'est la forme endoscopique de la cage… C'est l'Enfer, moins sa profonde justice… »[2]). Ces conspirateurs prétendent l'asservir à leurs délassements. Le premier à la gagner – par tirage au sort – est le jeune Durand, honnête homme forcé comme elle de travailler sous la coupe de Talbot l'infâme (forcément, puisqu'il est Anglais). Surpris durant leur évasion, l'un est emmené par ses anciens complices, et la narratrice contrainte à travailler à la presse – Talbot projette d'ébranler la confiance en la Révolution en diffusant des courriers mensongers, et de noyer la France sous un déluge de faux assignats pour entraîner la nouvelle monnaie révolutionnaire dans une débâcle inflationniste.

> *L'imprimerie, note Michel Delon[3], que les Lumières saluaient comme l'invention libératrice par excellence, capable de faire passer l'humanité des cycles de l'histoire répétitive à la linéarité progressive de l'accumulation, est doublement pervertie : elle devient moyen de diffuser de fausses nouvelles, de battre de la fausse monnaie, technique de désinformation et de guerre économique, et machine de mort, raffinement de torture.*

Certes, la presse est une machine surchargée d'idéologie – comme commence à l'être, dans ces mêmes années, la machine à vapeur : l'une et l'autre marquent le passage définitif d'une société artisanale à une société industrielle. De l'objet « fait main » on passe à la série, à la reproduction uniforme et indifférenciée qui

1. Michel Foucault, « Un si cruel savoir », *Critique* n°182, Juillet 1962, repris dans *Dits et Ecrits* I, Gallimard, 2003, p. 243. Le philosophe y analyse certains aspects des « machines » de Révéroni dans *Pauliska* – en particulier la machine à extraire des fluides électriques de l'abominable Salviati, vers la fin du roman.
2. Ibid, p. 250.
3. Michel Delon, Préface à l'édition Desjonquères (1991) de *Pauliska*, p. 16.

caractérise l'ère moderne. Michel Delon note que Révéroni, ancien élève de l'école de Mézières, auteur en 1803 d'un *Essai sur le perfectionnement des Beaux-Arts par les sciences exactes* dont il dit justement qu'il est « le côté lumineux de l'imaginaire de Révéroni dont Pauliska est la version ténébreuse »[1], n'est pas étranger à l'euphorie technologique. Mais son analyse est un peu courte sur le plan symbolique : quel est exactement le rapport entre la perversion d'une machine et la perversion des corps ? Quelle représentation de l'écrit est ici mise en situation ? Quelle vision de la littérature, et de l'érotisme défini comme discours *sur* la chair, se dégage de cet usage de la peau à des fins d'impression ?

Les littératures des époques de transition (entre deux siècles, deux cultures, ou même, comme ici, entre deux états du monde) ont l'indéniable avantage de procéder en affichant leurs codes : Révéroni, après Sade, décrit la machine sociale *via* la métaphore d'une machine désirante – pour reprendre la terminologie explicite de Deleuze[2], analysant l'interaction entre capitalisme et obsession. Mais parce qu'elle est mise en scène dans un texte à statut littéraire, qui s'étonnera que cette machine à faire de l'argent soit aussi une machine à écrire ?

Il y a un amont du texte de Révéroni, un temps artisanal où la peau pouvait être le support de la fantaisie libertine. Et puis il y a un aval, où elle devient un objet de consommation et de circulation de masse.

En amont, les littératures qui opèrent sur les marges des codes, comme la littérature érotique, n'hésitent guère à faire du corps le lieu du texte. On se rappelle Voltaire (Lettre à Cideville du 20 septembre 1735), qui fonde le lieu commun :

> *Que devient donc mon Cideville ?*
> *Et pourquoi ne m'écrit-il plus ?*
> *Est-ce Thémis, est-ce Vénus ?*
> *Qui l'a rendu si difficile ?*
> *Soit que d'un vieux papier timbré*

1. Ibid, p. 14.
2. Exposé-débat du 16 novembre 1971, téléchargeable sur www.webdeleuze.com

Tu débrouilles le long grimoire,
Soit qu'un tendre objet adoré,
Lui cède une douce victoire,
Il faut que loin de m'oublier
Il m'écrive avec allégresse,
Ou sur le dos de son greffier,
Ou sur le cul de sa maîtresse.
Ah, datez du cul de Manon,
C'est de là qu'il me faut écrire
C'est le vrai trépied d'Apollon,
Rempli du feu qui vous inspire.
Écrivez donc ces vers divins,
Mais en commençant votre épître,
La plume échappe de vos mains,
Et vous foutez votre pupitre.[1]

Même situation équivoque chez Grécourt (*le Pupitre*, posth. 1746) ou Laclos (Lettre 46 des *Liaisons*) : la femme-pupitre devient un lieu commun de la littérature érotique, dans ces époques archaïques où érotisme et littérature se pratiquaient encore à la main[2].

Tous ces textes représentent le stade le plus ancien de la littérature « à la plume » ; la trace manuscrite sur le corps du « pupitre » nous ramène à l'ère du scribe. Révéroni, lui, en est à l'impression mécanique : l'industrie supplante l'artisanat d'Ancien Régime, et le grand ordonnateur de la cérémonie est un Anglais – le traître par excellence, certes, dans cette période révolutionnaire, mais aussi, par métonymie, celui par lequel la révolution industrielle arrive.

1. Voltaire, *Correspondance*, Bibiothèque de la Pléiade, tome I, p. 632.
2. Notre étonnement sera d'autant plus grand de lire sous la plume de Jean Goldzink (*Le Vice en bas de soie ou le roman du libertinage,* José Corti, 2001, p. 32) : « Contrairement à Sade, ce ne sont pas les corps qui, chez Laclos, donnent lieu au travail le plus intéressant, mais bel et bien les lettres. Le libertin à la Crébillon ou à la Laclos ne travaille que dans la perversité morale, il n'écrit pas à même le corps la violence qui l'habite. » C'est faire bon marché du fait que la lettre ou la peau, c'est exactement la même chose, dans l'imaginaire comme dans la réalité. Les littératures pornographiques, qui ne prennent pas de gants avec les fantasmes, sont fort claires sur ce point, comme on peut le voir.

Et l'on se prend à rêver à la jolie planche que composerait, dans un Supplément inédit à l'*Encyclopédie*, cette presse à imprimer sur les corps.

On voit dès lors que notre texte est métaphore de l'éternel support du texte (la peau), *et* des bouleversements sociaux, vus à travers les mutations techniques. L'héroïne / narratrice est esclave (statut souligné par les coups de corde qui l'encouragent à travailler), comme vont l'être le prolétaire et l'écrivain de feuilleton ; son complice et partenaire en esclavage est instrumentalisé, comme le sera l'ouvrier des temps modernes.

Cet extrait de *Pauliska* est aussi, bien sûr, métaphore des comportements sexuels : assujettir l'autre, c'est au fond l'enchaîner à un texte – l'obliger à l'écrire, et à le lire. Si Merteuil subjugue Valmont, c'est en l'obligeant à recopier le « petit modèle épistolaire » de rupture, et non en évoquant un « réchauffé » dont l'hypothèse tient du badinage bien plus que de la volupté. Ainsi, l'infâme tortionnaire oblige Pauliska à comprendre *à la lettre* son avertissement précédent (« attendu, disait Talbot, … qu'il fallait faire gémir la presse. Gémir la presse ! Ce mot me fit trembler… ») : « Ce mot terrible, gémir la presse, me saisit comme un trait de feu… ». Les autres passages en italiques (« Donnez l'impression à madame / mort, damnation pour les traîtres ! ») insistent assez sur la fonction métalinguistique. C'est qu'il s'agit de faire analyser à Pauliska le texte comme texte.

Inutile d'invoquer l'hystérie, Le Bernin et Sainte Thérèse : on sait que le discours érotique est le cadre général dont le discours mystique n'est qu'un pan dissocié. Sainte Catherine de Sienne remercie Dieu d'avoir marqué de manière indélébile le corps de son Fils sur la Croix en ces termes :

> *L'autre remède pour ce mort, écrit-elle, ce fut de conserver les cicatrices dans le corps du Verbe pour que continuellement elles crient miséricorde devant toi, pour nous ; dans ta*

> *lumière j'ai vu que tu les as conservées par ardent amour, et elles ne sont pas gênées, ni elles ni la couleur du sang, par le corps glorieux, et elles ne gênent pas ce corps.*[1]

Les stigmates sont le verbe écrit sur le Verbe incarné. Lecture immédiate, et sans ambiguïté. Voir la légende de Saint François.

Plus équivoque, l'avatar du stigmate dans le récit érotisé : ainsi les faux fabriqués par le révérend Père Girard sur le corps de Catherine Cadière, dans *Thérèse philosophe* – « ces faveurs cruelles de l'époux céleste », commente Michelet dans *la Sorcière*[2] ; inutile d'invoquer les *Kama Soutra* pour rappeler que l'amour s'écrit toujours en cicatrices.

Artisanat pourtant, artisanat toujours dans cette histoire exemplaire de 1730. Girard fait fabriquer par un artisan une couronne d'épines d'acier pour sa pénitente, et sur sa face sanglante, il « imprime » des Véronique vendues à des personnes de piété. La parodie du trafic des reliques tant décrié par Luther trouve, dans les écrits rationalistes du Marquis d'Argens ou de Michelet, un écho érotico-commercial réjouissant.

Après le pur artisanat (« Dans la plupart des romans du XVIIIème siècle, les machinations l'emportent sur les machines », note Foucault avec pertinence[3]), l'étape mécanique – Sade, deux ans avant Révéroni. Ce que le bourreau tire de sa victime, dans les romans du Divin Marquis comme dans ceux de ses innombrables épigones, déjà ce n'est plus du sang, mais de l'encre. Le fouet (ou tout autre instrument propre à graver dans le marbre des chairs les mots d'une langue inédite) est un style, un poinçon à impressionner la matière. Le corps miraculeux de Justine est remis à neuf d'une page sur l'autre. Ainsi la page blanche que l'auteur inlassablement réinstalle devant lui, et qu'il soumet, comme la peau de son héroïne, à une surcharge de griffures immédiatement niée par la page suivante.

1. Catherine de Sienne, *les Oraisons*, trad. Lucienne Portier, Editions du Cerf, 1992, p. 30.
2. Michelet, *la Sorcière*, Garnier-Flammarion, p. 240.
3. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 252.

Les machines à fouetter, qui écorchent en quelques instants l'épiderme entier des patients (ou la « fatale roue » inventée par le bourreau Delcour, à l'image de celle avec laquelle la tyrannie tente d'imprimer son texte incroyant sur le corps de Catherine d'Alexandrie dans *la Légende dorée*[1]), sont des machines à écrire couplées avec des photocopieuses. Les empilages de corps permettent de fustiger plusieurs paires de fesses en même temps. Ils fonctionnent en somme comme ces procédés ingénieux dont usaient autrefois les élèves punis pour rédiger cent lignes sans s'y reprendre à cent fois :

> *« Allons, foutre, dit-il en fureur, donne-moi donc des verges » : dès qu'il en est armé, il étend la mère sur le dos, de manière à ce que son gros ventre se trouve absolument présenté ; il établit ensuite sur le ventre les quatre enfants, par échelons, ce qui lui donne à flageller de suite, un ventre et quatre culs […] il flagelle à la fois, en remontant avec la rapidité de la foudre, et le ventre le plus dur, le plus blanc, et les huit fesses les plus appétissantes.*[2]

Manie du fouet : les romans de Sade lancent une mode qui connaît son paroxysme avec les romans « anglais » des années 1900[3]. Le XIXe siècle industriel est tout entier obsédé par cette furie fustigatrice. Ce goût si particulier naît de la manie d'écrire, dont elle est la métaphore la plus achevée, et la plus lisible. Barthes notait déjà que le « modèle » de l'Eros sadien est le *travail* – non sans quelque équivoque sur l'étymologie : « L'orgie est organisée, distribuée, commandée, surveillée, comme une séance d'atelier ; sa rentabilité est celle du travail à la chaîne (…) Ce qui est décrit est en fait une machine (la Machine est l'emblème

1. Voir l'extraordinaire toile de Lelio Orsi, Modène, Galleria Estense (vers 1560). L'œuvre est analysée avec pertinence par Lionello Puppi, *les Supplices dans l'art*, trad. D.A. Canal et O. Planchon, Larousse, 1991, p. 108-109.
2. Sade, *Histoire de Juliette*, sixième partie, Bibliothèque de la Pléiade, tome III, p. 1198.
3. Je pense en particulier à ceux qu'écrivit Pierre Mac Orlan, que ce soit sous son véritable nom (Pierre Dumarchey, *la Comtesse au fouet*, 1908, ou *les Grandes flagellées de l'histoire*, 1909) ou sous des pseudonymes sans équivoque, comme Sadie Blackeyes (*Baby douce fille*, 1912), Pierre du Bourdel (*Mademoiselle de Mustelle et ses amies*, 1911) ou Sadinet (*Petites cousines*, 1919).

sublimé du travail dans la mesure où elle l'accomplit et l'exonère en même temps). »[1]

À la limite (mais nous avons vu que les littératures les plus révélatrices sont justement celles de la limite, entre deux cultures ou entre deux genres – ou entre dicible et indicible), le fouet produit littéralement du texte lisible :

> *Il lui remit la verge en lui commandant d'en fustiger d'abord l'Allemande pour l'habituer. Son membre placé derrière le gros cul de la patiente s'était quillé, mais, malgré sa concupiscence, son bras retombait rythmiquement, la verge était très flexible, le coup sifflait en l'air, puis retombait sèchement sur la peau tendue qui se rayait.*
>
> *Le Tatar était un artiste et les coups qu'il frappait se réunissaient pour former un dessin calligraphique. Sur le bas du dos, au-dessus des fesses, le mot putain apparut bientôt distinctement.*[2]

Mais c'est là une expérience plus symbolique (ou symboliste) que réaliste. Les écritures sur la peau sont d'ordinaire d'une lisibilité peu immédiate : tant qu'il est reconnaissable à la flétrissure de son épaule, Vautrin tourne en rond ; sans cesse repris, il revient à la case départ – le bagne, métaphore probable du travail de forçat auquel était contraint Balzac. Le jour où il efface sous des cicatrices nouvelles la marque du bourreau, il reprend une trajectoire rectiligne, jusqu'à la direction de la Sûreté. Et on ne peut s'empêcher de voir, sur la peau labourée de Trompe-la-mort, alias l'abbé Herrera, le transfert (au moins au sens plastique) des brouillons de Balzac, pages imprimées des *épreuves* obscurcies de *corrections* qui les barrent en tous sens[3].

1. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, 1971, Points-Seuil, p. 129. Barthes répertorie par ailleurs (p. 156) les machines sadiennes, avant de s'intéresser aux « chaînes » que forment si volontiers les corps (p. 169), dans un système libidinal qui n'est pas sans évoquer la chaîne syntaxique – et la rentabilisation à la Henry Ford, le capitalisme mécaniste étant l'ultime expression contemporaine du sadisme.

2. Apollinaire, *les Onze mille verges*, Editions J'ai Lu, p. 97.

3. Pour une analyse plus spécifique de l'être-papier et de l'écriture au fouet, voir Jean-Paul Brighelli, « Justine ou le rapport textuel », in *L'Unebévue* n°18, Actes du colloque pour le centenaire de Jacques Lacan, 5-6 mai 2001.

Le XIX^e^ siècle en arrive à dissocier la peau de la personne, et à en faire clairement le support du Texte. Dans une mise en abyme saisissante, Edmond de Goncourt note (4 mars 1888) que Burty vient de confier à Céard : « Je suis en train de lire le *Journal* des Goncourt, dont il m'a envoyé un exemplaire sur papier du Japon ; et sur ce beau papier lisse, c'est une jouissance pour moi, comme si je lisais sur des cuisses de femme[1]. » Voilà expliquée l'énigme des collectionneurs qui s'arrachent avidement en salles des ventes les exemplaires « Hors commerce sur Japon »… Burty était, comme les Goncourt, l'un des propagateurs en France des japonaiseries. Sa réflexion prouve assez qu'il n'est point de mode, aussi « artiste » se veuille-t-elle, qui ne soit, à l'origine, étroitement érotisée.

Mais l'anecdote la plus curieuse du *Journal* des deux frères est exposée bien des années auparavant. Jules et Edmond font la connaissance (7 avril 1862) d'un bibliophile érotomane anglais, Henkey (ou Hankey, plus justement) :

> *Il ne vous regarde pas, il regarde ses ongles, et comme nous regardons un de Sade : « J'attends une peau… une peau de jeune fille qu'un de mes amis dit m'avoir. On la tanne… Si vous voulez voir ma peau… Il m'a proposé de la voir enlever devant moi… Six mois pour la tanner… Mais il faut deux femmes… c'est entre les cuisses… et alors, vous comprenez, il en faut deux… Mais c'est désagréable… il faudrait enlever la peau sur une jeune fille vivante… J'ai mon ami, le docteur Barth, vous savez… il voyage dans l'Afrique, et dans les massacres… il m'a promis de me prendre une peau, comme ça, pendant la vie… Et alors ce serait très bien… »*[2]

Fantasme d'un flagellant anglais – pléonasme ? Si peu… Goncourt rapporte plus tard que plusieurs internes des hôpitaux de Paris ont été sanctionnés pour avoir prélevé de la

1. Edmond de Goncourt, *Journal*, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1989, t. III, p. 105.

2. Id., t. I, p. 800. Le « docteur Barth » est très probablement l'explorateur Richard Burton, qui doit alors se rendre au royaume d'Abomey et a promis à Hankey la peau de l'une des victimes des sacrifices humains que l'on y pratique annuellement. Burton y assistera à tant de massacres que, saturé de sang, il renoncera à honorer sa promesse. Mais cette interférence entre érotisme et colonialisme, outre le caractère merveilleusement discontinu du récit des Goncourt, demanderait une analyse plus fouillée.

peau sur des cadavres, en salle de dissection, afin de la revendre à des relieurs.[1]

Retour à Révéroni et parenthèse lexicologique. « Je m'y plaçai machinalement », dit la narratrice. Voilà qui ne manque pas d'intérêt. Celle par qui le texte arrive (à tous les sens du terme) est donc femme-machine – une catégorie à laquelle aurait bien dû penser Descartes. Elle est partie intégrante de la machine, donc niée en tant qu'individu : Pauliska dérive alors de « paulum », quantité négligeable, autant que de cette « peau lisse » sur laquelle s'inscrit le châtiment – et le récit. Rappelons que la *mêkhanê* est étymologiquement à la fois engin de guerre, machine de théâtre qui permet au *Deus ex machina* de s'envoler dans les airs ou d'apparaître en majesté à la fin de la tragédie, et aussi toute espèce de combinaison, d'invention, de procédé ou d'objet servant à tromper.

Dans le roman de Révéroni, la machine est effectivement engin de guerre (contre-révolutionnaire), machine à tromper (fausse monnaie), et engin de théâtre : est-ce surinterpréter que de relever « planche », « spectacle », peut-être « coups », sans parler du rideau fermé de la « pièce de laine » ? Tout se passe comme si la narratrice nous rendait compte d'une pièce qui se joue à rideau fermé et dont elle est l'actrice involontaire, un peu comme ces courtisans de Versailles dont parle Jean-Marie Apostolidès dans *Le Prince sacrifié* et *Le roi-machine*, qui se croyaient spectateurs des fêtes royales quand ils y étaient figurants. Dans ce sens, peut-on aller jusqu'à dire que c'est un spectacle d'Ancien Régime que met en place, sinon en scène, le contre-révolutionnaire Talbot ? Toujours est-il qu'il ne donne à voir qu'après coup(s) ce que la narratrice n'a qu'entendu, et encore sous la forme d'un « soupir plaintif ». Et ce n'est plus un dieu qui s'envole de la machine, mais un homme « du

1. L'idée a fait son chemin. Sous la signature de Florence Dugas, a paru en 1997 un curieux récit érotique intitulé *l'Evangile d'Eros*. La narratrice y fait tatouer sur le corps de son amie plusieurs phrases empruntées à Sade. Elle la soumet ensuite à une sorte de passion christique laïcisée, d'une violence extrême, où le corps est soumis à toutes les tortures, au terme desquelles la porteuse de textes est finalement dépecée, et sa peau, tannée, réutilisée comme sous-main – celui même sur lequel s'écrit le roman.

rang », au nom symboliquement populaire, qui est dessous : qu'on le veuille ou non, la Révolution a eu lieu. La machine de théâtre fonctionne donc à retardement : l'effet spécial n'est pas sur scène, éphémère et décoratif, comme dans les pièces à machines, mais *ad vitam*, puisque « jusqu'au dernier instant de (sa) vie, ce spectacle affreux sera présent à (sa) mémoire ». La *mêkhanê* fabrique donc du souvenir durable, voire éternel, capable « en ce moment même », dans le temps de la remémoration, de glacer et de donner la fièvre à la narratrice. Résultat présent d'une action passée – ce qu'on appelle le parfait. Dans ce sens, si la monnaie est fausse, le produit de la *mêkhanê* est, lui, de la plus pure authenticité : il est parfait.

Donc, une machine à tromper ? Pas sûr, ou alors dans un sens fortement littéraire qui nous arrange bien, surtout si l'on en revient à l'étymologie de « mêkhanê » comme combinaison et invention : une machine à fabriquer de la fiction.

Bien sûr, Révéroni n'emploie pas directement *machine*, mais « presse » ; faut-il rappeler que dès ses premiers emplois au XIIe siècle, « presser » est employé transitivement au sens de « tourmenter, accabler, exercer une forte contrainte », ce qui je crois, convient fort à toute personne susceptible de se sentir concernée par « l'épreuve » (d'imprimerie, cela va de soi) de l'expression. Vers 1200, apparaît le sens de « comprimer des fruits pour en extraire le jus », puis « serrer de manière à marquer une empreinte » – nous y voici. Encore faudrait-il savoir quel est exactement le jus qui sort de là-dessous, – du rang. Mais, ô bonheur, « presser » a aussi, dans la langue classique du XVII[e], le sens de « rendre plus concis ». Machine littéraire d'Ancien Régime, la presse produit des haikus sanglants, sous forme de slogans contre-révolutionnaires : « Mort, damnation pour les traîtres! »

Nous parlions du jus… Peu avant la fin du roman, Pauliska tombe entre les griffes de l'abominable Salviati, qui a mis au point une machine quasi messmérienne à produire de l'électricité :

Après quelques instants de préparatifs, je vis amener les deux enfants désignés, nus, âgés à peu près de six ans et d'une figure touchante. Ces pauvres petits êtres tremblaient de tout leur corps à l'aspect de Salviati, dont la figure noire et ridée, encadrée dans une perruque blanche, avait quelque chose des ministres du Tartare. Une immense machine électrique était au milieu du cabinet.

« C'est bien cela que j'avais demandé, baron, dit-il à M. d'Olnitz ; vous avez parfaitement saisi la forme de l'appareil, et il est bien exécuté. Vous allez en voir les effets. » À ces mots, il prend ces petits enfants, il les lie avec quatre courroies de cuir aux poteaux qui supportaient la grande roue de verre, et en face des coussinets de frottement. Il les dispose dos contre dos, de manière que le bas des reins se touche parfaitement et forme un frottoir naturel, séparé par la seule épaisseur de la roue de verre. Il tourne ensuite la grande roue avec vivacité ; bientôt le mouvement rapide du verre échauffe ces chairs délicates, les étincelles jaillissent ; on reconnaît à l'agitation de ces enfants la cuisson que ce contact brûlant leur cause. « Voyez, voyez, s'écriait Salviati, ces étincelles ! Comme le conducteur électrique se charge du fluide enfantin ! Que sont vos gaz, sans la matière du feu qui les dilate ? Je tiens donc le principe, quand vous rampez encore sur les composés. Et que serait-ce, si au lieu de deux enfants débiles, je plaçais pour frottoir deux femmes aux formes saillantes ? Quelle affluence de magnétisme affluerait alors, et porterait dans nous avec la santé, la force et le désir ! Demain nous ferons cette superbe expérience… »[1]

Comme le lecteur s'en doute, ou l'espère, Pauliska elle-même fera les frais de cette expérience.

Reste à tirer la conclusion industrielle, reste à inventer la vraie machine à écrire sur la peau. Reste, en aval de *Pauliska*, Kafka.

Michel Delon invite lui-même à comparer Révéroni et l'auteur du *Procès* : *Dans la colonie pénitentiaire* (1919) met en scène une machine perfectionnée qui inscrit inlassablement le châtiment sur le corps du condamné jusqu'à ce que mort s'en suive. Révéroni en était à inventer la machine à écrire ; une révolution industrielle plus tard, dans cette après-guerre qui, tout comme la révolution de 1789, vient de signifier à tous la fin d'un monde, Kafka décode son fonctionnement.

Ou plutôt, il le pervertit. Ce qui chez Révéroni était une scène « sadique » (assumons, au nom de la concordance des faits littéraires, ce que ce terme en 1798 a d'anachronique) devient chez Franz K. un fantasme masochiste. Sur un modèle judéo-calviniste, le XIX^e^ siècle marchand vient de réinventer la culpabilité généralisée.

Que nous dit Kafka ? Qu'écrire, c'est inlassablement récrire la culpabilité, en inscrivant sur la peau le commandement transgressé.

1. *Pauliska*, Desjonquères, p. 189-190.

Il nous répète qu'au fond, l'écriture (avec ou sans majuscule, la chose au fond est indifférente) se réduit à cette répétition de la Loi – à l'inlassable copie de la Vulgate. Révéroni, en installant sa machine chez des faux-monnayeurs, nous rappelait déjà que la Bible du capitalisme, c'est l'argent.

C'est parce que l'écriture tourne (au sens littéral : la graphie de la machine délirante de sa nouvelle est si ornée de paraphes, si labyrinthique, qu'elle en devient illisible, et requiert les services d'un exégète diplômé) autour de la culpabilité que le corps est le support idéal du texte.

L'inscription de « mort, damnation pour les traîtres ! » portée sur le malheureux Durand dans le récit de Révéroni devient, dans cette optique, l'alpha et l'oméga de toute littérature : l'inscription de la faute *est* le châtiment.

Foucault[1] n'expliquait-il pas que l'Ancien Régime faisait du corps du condamné le lieu d'application du châtiment ? Sous un régime républicain, le papier seul porte le jugement. Ce que soulignent Révéroni (en écrivant un texte que la presse imprime sur l'épiderme en même temps que sur la page) et tant d'autres, c'est que le papier n'est jamais que la métaphore de la peau. Une approximation. Un pis-aller.[2]

Retour aux « faux-monnayeurs ». La « morale » de *Pauliska*, roman « gothique », date étroitement le texte. Dans l'ère moderne de la mondialisation, le problème que Révéroni, homme du XVIII^e^ siècle et de la « légitimité » (républicaine), se posait encore, la distinction entre vraie et fausse monnaie, n'a plus cours. Le jeudi 21 novembre 2002, Ben Bernanke, l'un des sept gouverneurs de la Réserve Fédérale américaine, a clairement énoncé que l'impression suffit à fonder la légitimité : « Le gouvernement américain dispose d'une technologie spéciale, appelée planche à billets, qui lui permet de fabriquer autant de dollars que nécessaire,

1. Dans *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975.
2. Voir sur le sujet le film de Peter Greeneway, *The Pillow book* (1996).

pour un coût à peu près nul[1]. » Le capitalisme, comme le disait déjà Révéroni sous une forme imagée, a-t-il jamais produit autre chose que de l'argent ? Tout comme le papier est l'à-peu-près de la peau, les biens de consommation de l'industrie ne sont que les faux-fuyants de cet espoir suprême, et suprême pensée, du mercantilisme : faire de l'argent. Et les ouvriers comprimés dans la chaîne productiviste sont les euphémismes du corps pressuré par la « machine délirante sadico-paranoïaque » (Deleuze) qui est au cœur d'un système analysé comme névrose obsessionnelle.

1. *International Herald Tribune*, 23-24 novembre 2002.

ARTHUR RIMBAUD, *TÊTE DE FAUNE*

Par Jean-Michel MAULPOIX
Université de Paris X - Nanterre

Tête de faune

Dans la feuillée, écrin vert taché d'or,
Dans la feuillée incertaine et fleurie
De fleurs splendides où le baiser dort,
Vif et crevant l'exquise broderie,
Un faune effaré montre ses deux yeux
Et mord les fleurs rouges de ses dents blanches
Brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux
Sa lèvre éclate en rires sous les branches.
Et quand il a fui – tel qu'un écureuil –
Son rire tremble encore à chaque feuille
Et l'on voit épeuré par un bouvreuil
Le Baiser d'or du Bois qui se recueille.

Rimbaud Arthur, Poésies, *éd.* Poésie/*Gallimard, 1984, p. 50.*

« Tête de faune » d'Arthur Rimbaud semble appartenir à la période heureuse des vagabondages et des fugues de septembre 1871. Mais dans ce poème champêtre et mythologique à la fois, la figuration du poète (et de sa poétique) peut être appréhendée sur des plans plus complexes et plus nombreux que dans d'autres vers de la même époque. Derrière ou *sous* la pièce d'inspiration parnassienne, d'autres scènes, plus secrètes, se jouent.

UNE SCÈNE BUCOLIQUE

Ce poème constitue en premier lieu une scène bucolique. Le lieu végétal est ici un lieu plénier, un espace euphorique très coloré, une sorte de paradis végétal. La « feuillée » constitue « un abri formé de feuillages ». Et la répétition en anaphore assonancée de cette expression met en valeur l'idée d'un contenant, voire d'une épaisseur, d'une abondance, d'une redondance végétale : « feuillée... fleurie de fleurs ». Sur ce lieu précieusement sur-naturel joue la lumière solaire qui le recouvre et qui l'embrasse.

Le baiser solaire sur les feuilles (« écrin vert taché d'or ») va être dérangé par l'apparition d'un faune, puis reconstitué. Les trois quatrains de ce texte évoquent trois temps : la nature avant le surgissement du faune, au moment de son apparition, puis après lui. La structure métrique et la structure syntaxique ne coïncident pas, pour mieux mettre en valeur le bondissement de l'animal-dieu qui crève l'écran de verdure à la fin du premier quatrain. Rimbaud recherche la vitesse : dans ce cadre champêtre, il semble que la poésie et le sujet se jettent ; le poème est le lieu du *jeté* poétique, un lieu jaculatoire. Des vers rapides imposent une écriture-baiser, une écriture-morsure. Hormis un point à la fin du deuxième quatrain et deux tirets au premier vers du troisième, ici pas de ponctuation forte : il s'agit de suggérer la vitesse de l'apparition et de la fuite.

En son mouvement même, le poème conduit d'une poétique des impressions mêlées (jeu serein du soleil sur la feuillée dans les trois premiers vers) à une poétique de *l'apparition* : le calme est soudain rompu, tout devient vitesse et voracité. On assiste à une sorte de viol, en tout cas à un réveil brusque, tout comme va se trouver réveillée, au plan sémantique, l'expression « éclater de

rire » avec l'image de la lèvre qui « éclate ». Lieu du surgissement et du dévoilement, le poème vient dire le « il y a » de la nature : sa manifestation, non comme paysage, mais comme pulsion et comme force. C'est ici la nature événement (faune) qui dérange la nature contemplation (feuillée). Le faune déchire le tissu visuel de la nature pour en faire saigner l'énergie. En crevant l'exquise broderie végétale, il *dépucelle* la nature romantique enchantée de ses propres reflets ou jeux de lumière (mais peut-être n'est-il lui-même en vérité qu'un jeu de lumière parmi d'autres). Le faune est la tête apparue du corps de la nature.

Cette nature est délivrée de toute présence humaine. Elle se montre survalorisée, comme surchargée et toute gorgée d'elle-même. Artificielle quasiment, à force de paraître autosuffisante. Elle constitue un écrin précieux où sont plantées des « fleurs splendides ». Elle est une « exquise broderie ». Elle prend ainsi valeur d'icône (« écrin vert taché d'or ») : cet or solaire la sacralise. À la fin du texte, le verbe « recueillir » confirme cette dimension mystique. Ce n'est donc pas la nature méditative chère aux romantiques, humanisée en vallons et en lacs, mais une nature revue et corrigée par l'influence baudelairienne : elle a intégré l'artifice[1], une nature sophistiquée, saisie par la voyance, hallucinante et hallucinée.

Cette nature écrin, ou cette nature scène de spectacle, est donc propice à l'accueil d'une présence mythologique : le faune (qui n'est peut-être qu'un écureuil ou un bouvreuil). Elle s'avère propre à convertir le naturel en mythologique, l'inoffensif en démoniaque. Chez Rimbaud, le « bois » est volontiers un cadre favorable aux apparitions de toutes sortes[2].

Le faune qui surgit est une divinité champêtre, représentée velue avec un torse humain, des oreilles pointues et mobiles, des pieds et des cornes de chèvre. C'est un satyre, compagnon du vieux Pan, de Dionysos, de Bacchus, une figure de l'enivrement,

1. On se souvient ici du paysage du « Dormeur du val », de ses incongrus « haillons d'argent », son « cresson bleu » et ses « glaïeuls », *id*, p. 53.
2. Voir la série des « il y a » dans « Enfance III », in *Illuminations*, *id*., p. 156.

de la sensualité et de la lascivité. Dionysos, selon la mythologie, a inventé « l'oubli des peines et la communion des hommes et des dieux dans la joie ». Il est fait directement allusion à cette tradition dans le texte avec la « lèvre brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux ». Cet animal mythologique ancestral est, comme le vin qu'il donne à boire, symbole de jouvence. Il incarne l'énergie naturelle brute, la vitalité et l'ardeur sexuelle. Il représente la nature en sa fécondité (et qui se trouve ici comme fécondée par surprise). Il rappelle le temps jeune, barbare, primitif, de l'humanité. Il est aussi une figure grimaçante, asociale, libératrice de l'ordre imposé. Dionysos enseigne aux hommes les arts qui naissent du délire.

Que fait le faune? Il *baise*. Se retrouve ici le baiser dont on sait l'importance chez Rimbaud[1]. Il devient ici un baiser-morsure, puis un baiser-rire. Le baiser encadre le texte : il est là, solaire, endormi sur les feuillages avant l'apparition du faune; il est là, sanglant, quand surgit l'animal; il est là, recueilli, reconstitué après son départ. Il est attendu, pressenti, désiré par la nature endormie, comme par la Belle au bois dormant. Il est ce baiser qui réveille la merveille, qui rompt le sortilège. Le texte va du « baiser dort » au « Baiser d'or ». Le texte accomplit et survalorise ce baiser, jusqu'en son détail phonétique, à travers la série allitérative en *B* et et *D*. Le baiser-morsure se trouve en quelque sorte enfoui dès le premier mot du texte (« dans ») : il revient à l'initiale des trois premiers vers (« Dans », « Dans », « De ») : une impatience déjà se laisse pressentir dans le pseudo-sommeil de la nature.

Si l'itinéraire du texte conduit d'un baiser endormi à un baiser magnifié, c'est par la grâce d'une soudaine morsure. Celle-ci introduit la rupture, la différence dans la similarité. Fleurs rouges et dents blanches imposent dans la feuillée un violent contraste de couleurs. L'acte est exalté chromatiquement. En mordant les fleurs, et non les fruits, le faune songe moins à se nourrir qu'à *baiser* la nature. Il mord, à travers la fleur, la bouche de la nature. Il mord la beauté de la nature, sa gratuité, sa fragilité, sa féminité. Il fait, en quelque manière, *éclore* la fleur de force par sa morsure. Au

1. Par exemple : « On se sent aux lèvres un baiser » dans « Roman », ou, dans « Soleil et Chair », « le frémissement d'un immense baiser », *id.*, p.49 et p.23.

sens propre, il *déflore* la fleur. Ce bouche à bouche (ou ce bouche à calice) sensuel et cru avec la nature est une manière « d'embrasser l'aube d'été »[1]. Crevant « l'exquise broderie », le faune rompt l'hymen de la nature et célèbre brièvement ses noces avec elle. La lèvre qui éclate en rire peut alors être entendue comme une figure de l'orgasme : onde de plaisir du rire qui tremble sur les feuilles.

Tout en mouvement, en rapacité, en fugacité, le faune est le désir-dieu, ou le désir fait dieu. Ce texte raconte en accéléré son apparition et son passage. L'image est celle d'une communion et d'un festin : une sorte de fête païenne du désir célébrant la nature comme pulsion. Car tel est bien le faune, une pulsion de la nature même. Il vient soudain déranger la lente pulsation du soleil sur les branchages, la pulsation naturante du naturel apparent, pour lui substituer la pulsion ou l'impulsion brusque : le naturel dérange la nature, transforme son régime, son rythme, sa vibration. La morsure, hyperbole du baiser, assure la fusion du désir et de la sensation : elle accomplit le désir.

UNE SCÈNE SYMBOLIQUE

Cette scène champêtre et sensuelle est donc une scène symbolique. Comment ne pas percevoir en ce faune une projection fantasmagorique de Rimbaud lui-même, et en sa morsure une figure de sa poétique ? Le faune manifeste une violence singulière exercée sur des éléments multiples et paisibles : il représente la singularité comme irruption et comme violence au sein du même. Cette violence est d'abord celle d'une *figure*, dans les deux sens du mot : le faune n'est d'abord qu'une *tête* qui se montre, et c'est également une *méprise* (une métaphore de l'écureuil ou du poète), le *nom autre* donné. Il est l'autre en sa force, sa promptitude, le « being beauteous »[2], le surgissement de l'étrangeté… Cet autre du sujet, c'est précisément le désir. Le faune signifie le désir comme monstruosité (il se montre, il est étrange) : montrer du sujet, débordant du sujet, vif du sujet, ou sujet à vif, sujet sur le vif…

1. Voir « Aube » dans *Illuminations*, *id.*, p. 178.
2. Voir le poème des *Illuminations* portant ce titre, *id.*, p. 162.

Symbolique, cette scène champêtre présente une curieuse dimension *oedipienne*. On y observe en effet un singulier redoublement : le faune qui est une partie de la nature (voire son incarnation virulente), baise la nature. L'allitération en *F* (faune, feuillée, fleurs) tend à fondre dans une même série musicale le faune et les autres expressions de la nature : elle le donne comme une métonymie de celle-ci. De sorte que l'on pourrait dire que *le fils de la nature baise la mère nature*. Le symbole baise la réalité, la partie baise le tout. C'est là une image du processus poétique tel qu'il engage une rébellion de ses éléments internes sous la plume de Rimbaud : une synecdoque ou une métonymie enragée. En lieu et place de la poétique romantique de l'inclusion du sujet dans le tout, ou du surplomb du sujet par le tout, ce texte peut donc être lu comme un nouvel avatar du ravalement : une violence faite à la mère (la langue, la tradition, la nature), un acte d'émancipation et de prise de possession nouvelle. Rimbaud substitue à sa propre mère autoritaire et étrangère une mère-fleur docile, accueillante et à laquelle il fait violence. Le poème accomplit une furtive prise de possession. Il exprime le désir comme agressivité ou agression qui féconde. Ajoutons que le masculin et le féminin se fondent dans ce poème, au moins par l'unique rime en *euil* et en *euille* du troisième quatrain. Le faune est senti lui-même comme une créature hermaphrodite, d'avant la séparation des sexes, une créature au sexe double.

Quand le faune mord la nature, c'est sa propre lèvre qui « éclate ». Comme s'il se baisait-mordait lui-même (ce qui confirme le rapport d'inclusion/exclusion). Mais il apparaît du même coup que cette scène symbolique présente également une dimension *onaniste*. En se rêvant sous les traits d'un dieu-bouc, célébrant des noces violentes avec la nature, Rimbaud exprime en fait la satisfaction éphémère d'un désir demeuré longtemps prisonnier de soi. Un désir dépourvu d'objet précis (manifesté par la libido flottante des premiers vers), resté longtemps dissimulé sous la feuillée (dans l'écriture) et qui prend brusquement son plaisir avec effroi. C'est là comme une image d'un tremblant et véhément plaisir solitaire. Le texte est le lieu de ce plaisir, le secret espace de la jouissance. Il dit un désir effaré, apeuré. Un plaisir en douce. Bref et brusque. « Tête de faune » est un poème où enfouir et libérer le sexe, devenu discours, figure. Tête de faune, le sexe

prend figure, et le poète avec lui. Le désir se trouve pris dans un chiasme métaphorique : entre le faune et la feuillée, un espace érogène est créé pour sa convenance. Le désir s'enferme dans l'antimétathèse finale : « Le Baiser d'or du Bois » : deux B majuscules, deux d minuscules. Le *B* buccal du baiser re-cueilli : le baiser nouveau, ravalé, de la mère.

Ainsi, dans la feuillée, convient-il en définitive d'entendre le *feuillet*, la feuille de papier. C'est là, dans l'écriture, que dort le baiser et qu'il faut surprendre et susciter son réveil. C'est là seulement que des noces sont possibles. Roland Barthes désignait cette érotique du texte comme « la mise en scène d'une apparition-disparition[1]. » Ce serait donc ici Rimbaud lui-même qui se recueille. Qui recueille sa propre semence. Son propre baiser d'or. Sa propre figure et son propre cœur aussi bien. Par delà toute lecture sexuelle, ce poème qui dit un désir d'amour fait un pas, déjà, vers la voyance et « l'hallucination simple » : en voyant un faune là où il n'y avait sans doute qu'un écureuil; en effaçant le sujet lyrique pour lui substituer cette figure poétique qu'est le faune.

1. Roland Barthes, *Le plaisir du texte,* Éd. du Seuil, 1973, p. 40.

ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, *CITADELLE* [1]

Par Guy BARTHÈLEMY
Khâgne, lycée Champollion, Grenoble

Saint-Exupéry fécondé par le désert : de l'apologue à la légende

Dans ce texte consternant qu'est *Citadelle,* l'imaginaire du désert est pour l'essentiel instrumentalisé et laminé par une pesante binarité : d'un côté la « citadelle », de l'autre le désert. D'un côté la vocation signifiante de l'architecture, que le narrateur illustre par cette image du « palais de [son] père, dans lequel tous les pas ont un sens » (p. 35), et qui plus largement renvoie à l'exigence d'ordre (sur le plan culturel, symbolique, politique, social), comme l'indique sa verticalité, et aussi à la nécessité de « rassemble[r] » l'être, de le contenir – ce qu'indique la formule : « Citadelle, je te bâtirai dans le cœur de l'homme » (p. 27). De l'autre côté, l'étendue amorphe, anomique, déconfigurante, l'horizontalité dévoratrice dont l'immensité abrite les ennemis. Mais en fait, il s'agit là de pôles unis par un lien dialectique, et la citadelle a besoin du désert, comme le révèle le narrateur dans son adresse à la sentinelle (p. 305-6) :

> *[L]e désert prépare ses armes et inlassablement te revient frapper comme la houle, et te pétrir et te durcir en même temps que te menacer. Car il n'est point à distinguer ce qui te*

1. Toutes les références renvoient à l'édition suivante : A. de Saint-Exupéry, *Citadelle*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1992.

> *ravage et ce qui te fonde [...]. Et ton ennemi c'est ta forme même car il t'oblige à te construire à l'intérieur des remparts [...].*

Cette tension dialectique est reformulée au cours du récit dans des termes plus abstraits qui procèdent de l'anthropologie et de la métaphysique de St-Ex : d'un côté, l'« angoisse », de l'autre, la « ferveur » – et ce qui génère l'« angoisse » est aussi ce qui entretient la « ferveur ».

St-Ex concevait ce livre inachevé et posthume, commencé en 1936, comme un viatique pour des temps de crise au demeurant largement reflétés par l'idéologie fascisante qui s'y affiche (culte du chef, ethnicisme, exaltation du sens du sacrifice, antiégalitarisme, traditionalisme, etc.[1]). Cette perspective va de pair avec une posture didactique, qui justifie le recours au registre de l'apologue, de l'allégorie, et la structuration du récit par la binarité.

Je voudrais dans ces quelques pages m'intéresser à l'un de ces rares moments où l'imaginaire du désert, dont la fécondité littéraire et poétique est bien connue depuis le XIX[e][2], transcende cette clôture et prend possession du texte[3]. Il se trouve que c'est aussi en ces moments que St-Ex cesse d'être un « écrivant » (Barthes) besogneux, maniant une langue pâteuse et emphatique, caractérisée par quelques procédés (inversion thème / prédicat, suppression de l'article, etc.) censés composer un idiome qui, par son étrangeté, sa solennité, servirait la vocation allégorique du récit, pour écrire ce que par commodité j'appelle des légendes. J'entends par là des récits qui cristallisent un imaginaire du désert sans commune mesure avec la pesanteur, la rigidité de l'apologue édifiant, dont ils suspendent le régime de lecture grâce à l'intrusion de composantes scénaristiques, thématiques et poétiques qui

1. Le plus simple est de renvoyer le lecteur à trois articles du volume *Les Critiques de notre temps et St-Exupéry* (Paris, Garnier, 1971) : celui de J.L. Bory, brillante satire ; celui de B. d'Astorg, qui éclaire les ambigüités idéologiques de St-Ex et de son mythe ; celui de J. Ricardou, qui révèle son indigence littéraire.
2. Qu'on songe au récit de Fromentin *Un Eté dans le Sahara* (1854) ou au poème de Lamartine *Le Désert ou l'immatérialité de Dieu* (1856) – entre beaucoup d'autres.
3 Les quatre paragraphes qui font l'objet de cette étude sont situés aux pages 18-19.

provoquent une *fuite* du texte, aux deux sens du terme : comme si St-Ex lui-même avait senti le besoin d'échapper à la stérilité didactique de son œuvre, comme si ces moments de *raptus* désertique venaient crever le texte, culbutant le registre allégorique pour céder à la pression de cet imaginaire désertique sous le signe de l'excès et de la terreur, générant ainsi une œuvre habitée par deux paradigmes incommensurables.

Voici les deux premiers paragraphes de notre extrait[1] :

> *Ce fut au cours de l'année maudite, celle que l'on surnomma « le Festin du soleil », car le soleil, cette année-là, élargit le désert. Rayonnant sur les sables parmi les ossements, les ronces sèches, les peaux transparentes des lézards morts et cette herbe à chameaux changée en crin. Lui par qui se bâtissent les tiges des fleurs avait dévoré ses créatures, et il trônait sur leurs cadavres éparpillés, comme l'enfant parmi les jouets qu'il a détruits.*
> *Il absorba jusqu'aux réserves souterraines et but l'eau des puits rares. Il absorba jusqu'à la dorure des sables, lesquels se firent si vides, si blancs, que nous baptisâmes cette contrée du nom de Miroir. Car un miroir ne contient rien non plus et les images dont il s'emplit n'ont ni poids ni durée. Car un miroir parfois, comme un lac de sel, brûle les yeux.*

Le texte nous offre une première version du sortilège désertique : une « année maudite » appelée « le Festin du soleil », pendant laquelle l'astre a « dévoré ses créatures ». La suggestion anthropomorphe que comporte cette dernière formule introduit d'emblée le registre (approximativement) légendaire de la terreur[2], renforcé par la double désignation inaugurale et ses composantes horrifiques, notamment celles qui font de l'astre solaire un dieu dévorateur à la mesure de l'excès mortifère qui caractérise le désert : dans cet espace paroxystique, la source de vie (p. 17-18 : « Lui par qui se bâtissent les tiges des fleurs ») devient force de

1. C'est le premier d'une série de cinq « épisodes ». Je ne peux guère que signaler les autres : histoire du visage sculpté par le vent sur la montagne (p. 102-103) ; histoire de la princesse vieillie pendant sa traversée du désert (p. 183-185), histoire des nuées d'oiseaux (p. 420-421) ; histoire de la cité hermétiquement close (p. 425 et sq).

2. On peut illustrer très simplement ce qui est dit ci-dessus au sujet de l'opposition entre le légendaire et l'édification, en confrontant notre extrait à un autre épisode de terreur : celui au cours duquel on châtie une femme (pour une faute qui ne sera jamais mentionnée) en l'exposant nue dans le désert, l'excès de la souffrance et de la terreur la conduisant opportunément vers la perception de l'essentiel (Dieu). C'est peu dire que la perspective édifiante dans laquelle est traitée cette anecdote suscite un malaise.

mort. Ce qui s'impose ici, c'est la fantasmatique d'une Création déréglée qui s'autodétruit, qui s'auto-dévore *à partir du désert* et de ses sortilèges. Le premier d'entre eux est encore conforme à la réalité objective du désert, c'est celui de l'étendue : la dynamique maléfique du « Festin du soleil » « élargit le désert », qui vient ainsi contaminer le monde. Le second sortilège est celui de l'engloutissement, qui sera explicité dans le dernier paragraphe de l'extrait (voir *infra*), dans lequel les chameliers sont « bus par le miroir », anéantissement dans une *profondeur* paradoxale, qui illustre une perturbation radicale, ontologique, du monde.

La clausule du premier paragraphe développe l'image d'une nature destructrice, dans une tonalité là encore légendaire qu'introduit la figure du souverain démiurge faisant preuve d'une cruauté infantile[1]. Cette image accentue la poussée déshumanisante à l'œuvre dans le texte, avec l'assimilation hommes-jouets, aux antipodes de l'humanisme exupérien mais en conformité avec une obsession qu'on repère par exemple dès 1939 dans *Terre des Hommes* (chapitre 4) : l'homme vit dans un monde stérile et hostile, que l'avion lui a révélé. Avant l'avion, l'homme traçait des routes qui reliaient un lieu fertile à un autre – il balisait, en somme l'œkoumène, et évitait le reste ; avec l'avion, ce « reste » tend à passer au premier plan.

Le lecteur de Fromentin sait bien ce que signifie le motif de la décoloration qui apparaît dans le deuxième paragraphe : dans *Un Été dans le Sahara*, il est question de la « couleur du vide » que revêt le désert, et qui renvoie, comme ici, à un état-limite de la substance, dont on sait que la couleur est l'une des qualités immédiatement perceptibles, et l'une de celles qui permettent à l'homme de s'orienter dans le monde (où elle crée des discontinuités visibles). La déperdition de la substance est inscrite dans la fantasmatique de l'« absor[ption] », qui ruine la beauté du monde – celle de la « dorure des sables » – pour engendrer le « vide », le « blanc », aux connotations mortifères très évidentes : le soleil évide le réel en le pompant, et, donc, en le décolorant.

1. Nous sommes ici très loin de la mièvrerie du *Petit Prince*.

C'est pourquoi la « contrée » dont il est question (spatialement indéfinie, littéralement illimitée en raison de la force d'expansion et de contamination du maléfice désertique qu'elle parachève) est appelée « Miroir », « car un miroir ne contient rien non plus et les images dont il s'emplit n'ont ni poids ni durée ». Le sable incandescent devient un miroir dans lequel le réel ne subsiste, comme dans le phénomène de la persistance rétinienne, qu'à l'état d'image. On voit comment St-Ex retravaille, aggrave et détourne le motif isotopique du mirage : il ne s'agit plus ici du phénomène physique de la réfraction, ou du processus mental pathologique de l'hallucination, mais d'une dégradation ontologique du réel.

La troisième et dernière justification de cette dénomination de « Miroir » explicite sa charge mortifère, avec une image elle aussi isotopique[1], qui introduit le motif de la cécité née de l'intensité lumineuse du désert : « car un miroir parfois, comme un lac de sel, brûle les yeux ». Image oxymorique surtout, qui évoque la confusion entre l'élément de vie (l'eau vive, si importante dans une rhétorique chrétienne dont St-Ex est souvent très proche), et le sel qui signifie ici au contraire la stérilité absolue, un autre feu dévorateur (qui « brûle les yeux »). Cet élément anhydre et mortifère se prête en outre au jeu au mirage, ce piège du désert que thématise le paragraphe suivant de l'extrait :

> *Les chameliers, lorsqu'ils s'égarent, s'ils se prennent à ce piège qui jamais n'a rendu son bien, ne le reconnaissent pas d'abord, car rien ne le distingue, et ils y traînent, comme une ombre au soleil, le fantôme de leur présence. Collés à cette glu de lumière ils croient marcher, engloutis déjà dans l'éternité ils croient vivre. Ils poussent en avant leur caravane là où nul effort ne prévaut contre l'inertie de l'étendue. Marchant sur un puits qui n'existe pas, ils se réjouissent de la fraîcheur du crépuscule, quand désormais elle n'est plus qu'inutile sursis. Ils se plaignent peut-être, ô naïfs, de la lenteur des nuits, quand les nuits bientôt passeront sur eux comme battements de paupières. Et, s'injuriant de leurs voix gutturales, à cause de tendres injustices, ils ignorent que déjà, pour eux, justice est faite. Tu crois qu'ici une caravane se hâte ? Laisse couler vingt siècles et reviens voir !*

1. D'autant plus qu'une autre des « légendes » de *Citadelle* (p. 102-103) a pour décor une mine de sel saharienne.

On assiste à un approfondissement du maléfice avec la thématique de l'« égar[ement] ». « [C]e piège qui n'a jamais rendu son bien » accomplit le fantasme de l'absorption, de l'avalement, combiné ici au motif de l'entrave cinétique : les « chameliers » qui « s'égarent » dans cette contrée sont « collés à cette glu de lumière » et ils « poussent en avant leur caravane là où nul effort ne prévaut contre l'inertie de l'étendue ».

Dans l'imaginaire du désert, cette capacité du désert à anéantir la relation dynamique et cinétique (riche de nombreux liens symboliques avec le processus vital) de l'homme à l'étendue, et à mettre celle-ci sous le signe d'une « inertie » mortifère qui annule à la fois le mouvement, la vitesse, la direction et l'orientation, joue un rôle considérable.

Cette épure de désert qu'est la contrée du « Miroir » devient ainsi une machine entropique, comme l'indique la résolution négative de la tension entre l'« effort » (l'énergie) et l'« inertie ». La « glu de lumière » prolonge à travers les jeux sur les états de la matière la tonalité mortifère : la lumière, élément sublime qui évoque souvent un réel libéré de ses pesanteurs matérielles (notamment dans la symbolique religieuse) devient ici maléfique en se condensant (par surchauffe) au point d'atteindre cet état équivoque qu'est la viscosité. Devenue matière épaissie et opacifiée, elle connote une paralysie mortelle qui vaut aux chameliers d'être, par transfert analogique de la dimension spatiale à la dimension temporelle, « engloutis dans l'éternité » : l'entrave au processus cinétique horizontal est convertie en un mouvement vertical d'engloutissement dans la minéralité incandescente, au terme duquel ils seront « fondus dans le temps » (paragraphe 4, voir *infra*), ce qui constitue une vision ironique et horrifique de l'« éternité ». Les chameliers sont littéralement anéantis par leur passage à travers le « miroir », « ils y traînent, comme une ombre au soleil, le fantôme de leur présence ».

L'entrave cinétique génère une décorporalisation : les voici au royaume des « ombre(s) » et des « fantôme[s] », accordés avec cet univers décoloré, et leur « présence » fantomatique est déjà une absence au monde, car le désert est une frontière de ce monde. Il entraîne au-delà les « égarés » en leur offrant des leurres, les

chameliers « ne […] reconnaissent pas d'abord [ce piège de la contrée du Miroir] », ils « march[ent] sur un puits qui n'existe pas », mortelle illusion.

Parallèlement, une série de notations renvoyant à la perturbation de la durée vient renforcer la thématisation de l'extraterritorialité morbide du désert, lorsque l'on passe de l'évocation d'une accélération temporelle (brièveté du crépuscule, fugacité des nuits) à celle du figement dans l'éternité. Une éternité qui, elle, « coule », à la faveur d'un transfert, d'un chiasme : alors que l'entrave cinétique trouve son achèvement terrifiant dans l'évocation de l'éternité minérale qui happe les chameliers « changés en sable », symétriquement, l'éternité récupère une dimension cinétique (inquiétante, problématique, paradoxale) avec cette image de la « coul[ée] », lourde d'une hantise de contamination, de débordement, qui rejoint analogiquement l'image initiale (premier paragraphe) de l'« élargi[ssement] » du désert. Est ainsi constitué un au-delà du monde où la différence entre le minéral et le liquide s'annule (comme s'y annule la couleur, cette autre qualité primordiale de la réalité).

C'est donc seulement à la faveur d'une illusion que l'homme, comme ici les caravaniers, peut penser avoir une place en cette contrée : « ils se réjouissent de la fraîcheur du crépuscule, quand désormais elle n'est plus qu'inutile sursis », un sursis commenté par l'image ironique (elle ne réintroduit l'humain que pour signifier sa destruction) de ces nuits qui « bientôt passeront sur eux comme battements de paupière », et qui ouvriront sur l'horreur de la marche à la mort, entravée et cependant trop rapide, comme le suggère la tension dans le texte entre l'enlisement entropique dans l'espace et l'accélération temporelle. C'est encore l'ironie qui conduit le narrateur à souligner l'hétérogénéité de l'Homme et de la Création lorsqu'il dit, dans une antiphrase, que pour les chameliers tombés dans le « piège » et ainsi condamnés à mort, « justice est faite ». On retrouve là encore un *topos* de la littérature désertique: dans le désert, l'homme bascule instantanément (brièveté du crépuscule …) d'une jouissance euphorique de l'élémentaire (la fraîcheur du soir, le goût de l'eau) à l'horreur radicale (l'errance, l'égarement – très polysémique –, la mort), celle que glose le dernier paragraphe :

> *Fondus dans le temps et changés en sable, fantômes bus par le miroir, ainsi les ai-je moi-même découverts quand mon père, pour m'enseigner la mort, me prit en croupe et m'emporta*.

Les trois images qui se télescopent dans cette phrase intensifient, par leur contenu et par leur accumulation, le jeu sur les états de la matière. Les chameliers égarés seront « fondus dans le temps et changés en sable, fantômes bus par le miroir ». Ils sont liquéfiés et (littéralement) désincarnés pour être absorbés dans le temps : image radicale de l'anéantissement des hommes par une force qui a épuré le monde pour n'en conserver que l'Étendue et le Temps, au demeurant substituables l'un par l'autre, comme le montrait le troisième paragraphe. Ils sont aussi minéralisés pour être assimilés au sable selon une nouvelle variante de la logique de contamination qui a été instaurée dès le début du texte, et qu'accomplit cette ultime série des trois images en lesquelles se heurtent tois états de la matière et de l'être radicalement incompatibles, manière poétique (et terrifiante) de souligner l'extraterritorialité de ce « désert des déserts »[1].

Voici, me semble-t-il, un texte exemplaire, en ce qu'il nous montre comment une thématique, un imaginaire qui traversent une époque, une culture, viennent sauver quelques bribes d'une œuvre par ailleurs « irrémédiable », la font éclater, libèrent fugacement une écriture du carcan idéologique d'une « pensée » mécanisée par un humanisme aussi sommaire que mal entendu (« *Citadelle, je te bâtirai dans le corps de l'homme* ») et la pédagogie de la binarité. Oubliant les réconforts enfantins (mânes du *Petit Prince*…) de la « ferveur », St-Ex, soudain possédé par l'imaginaire du désert, dérive vers l'« angoisse » et l'exalte poétiquement dans des images horrifiques. On ne fait guère de bonne littérature avec les bons sentiments ; l'auteur semble s'en aviser lui-même dans la seconde légende de *Citadelle* (p. 102-103), à laquelle je souhaiterais

1. La formule a été popularisée par le titre du célèbre ouvrage de W. Thesiger, consacré à ses explorations du Sud-Est de l'Arabie (*Le Désert des déserts*, 1959, traduction française 1978, Paris, Plon, collection « Terre humaine »), mais elle est depuis le XIXe utilisée pour désigner le Sahara. Elle m'a semblé susceptible de désigner ici cette essence fantasmatique de désert inventée par St-Ex.

à mon tour conférer dans cette conclusion une valeur d'apologue : voulant, à sa manière laborieuse et terne, nous expliquer que la logique est inutile, St-Ex prétend écrire une historiette dans laquelle le vent sculpterait de manière imprévisible un visage sur une montagne ; mais le *raptus* désertique opère à nouveau, et ce n'est plus du tout cela qu'il raconte : l'écriture flambe au grand soleil saharien, et ce qu'il réinvente, à son corps défendant, c'est quelque chose comme l'histoire du Sphinx de Gizeh, *Abou-el-Oul* en arabe (« le Père de la Terreur »[1] – celui qui incarne ou est par excellence susceptible de provoquer la terreur), « [U]n visage noir, sculpté dans le roc, furieux, sous la profondeur d'un ciel pur, et ouvrant la bouche pour maudire » (p. 103). La terreur naît du vide du désert et y ramène les hommes : effarés devant cette figure démoniaque qui accapare un ciel à coup sûr vide de Dieu, ils s'engouffrent dans l'Étendue, où les attend ce que nous savons. Décidément, entre le Sphinx et le Petit Prince, St-Ex n'a pas fait le bon choix.

1. Comme le rappelle Flaubert dans une lettre célèbre du 15 janvier 1850 à Louis Bouilhet..

FERDINAND DE SAUSSURE, *III. NOTE SUR LE DISCOURS*

Par Jean-Louis CHISS
Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle

La langue n'est créée qu'en vue du discours, mais qu'est-ce qui sépare le discours de la langue, ou qu'est-ce qui, à un certain moment, permet de dire que la langue entre en action comme discours ?

Des concepts variés sont là, prêts dans la langue, (c'est-à-dire revêtus d'une forme linguistique) tels que bœuf, lac, ciel, fort, rouge, triste, cinq, fendre, voir. *A quel moment ou en vertu de quelle opération, de quel* jeu *qui s'établit entre eux, de quelles conditions, ces concepts formeront-ils le DISCOURS ?*

La suite de ces mots, si riche qu'elle soit, par les idées qu'elle évoque, n'indiquera jamais à un individu humain qu'un autre individu, en les prononçant, veuille lui signifier quelque chose. Que faut-il pour que nous ayons l'idée qu'on veut signifier quelque chose en usant des termes qui sont à disposition dans la langue ? C'est la même question que de savoir ce qu'est le discours, et à première vue la réponse est simple : le discours consiste, fût-ce rudimentairement, et par des voies que nous ignorons, à affirmer un lien entre deux des concepts qui se présentent revêtus de la forme linguistique, pendant que la langue ne fait préalablement que réaliser des concepts isolés, qui attendent d'être mis en rapport entre eux pour qu'il y ait signification de pensée.

Ferdinand de Saussure, Ecrits de linguistique générale, *Paris, Gallimard, 2002, p. 277.*

Linguistique et littérature : Saussure ou le structuralisme ?

C'est Jean Starobinski qui a attiré l'attention de la communauté savante en 1964 sur « Les anagrammes de Ferdinand de Saussure »[1] et placé au début de sa recherche ce qu'il est désormais convenu d'appeler la « Note sur le discours »[2]. On sait que le terme « discours » ne figure pas dans l'index du *Cours de linguistique générale* (Payot, 1916) « publié » par Charles Bally et Albert Sechehaye alors que les textes recueillis dans les *Ecrits*, qu'il s'agisse des documents découverts en 1996 ou de documents déjà connus et souvent publiés, renferment plusieurs occurrences de ce terme (dans une acception différente du classique « parties du discours ») qu'il faut rapprocher d'autres expressions qui y apparaissent aussi comme « le discursif », « la langue discursive », « le langage discursif ».

Sans doute ces mentions rapides, peu étayées, situées dans des esquisses, ne s'organisent-elles pas dans une élaboration théorique suffisamment consistante pour tenir lieu d'alternative au *Cours* ou, en tous cas, à sa lecture « structuraliste » telle qu'elle s'est canonisée à travers les dichotomies *synchronie/diachronie, langue/parole, syntagme/paradigme*… Mais il s'agit d'indices suffisamment insistants pour résister à la tentation de considérer

1. Titre d'un article paru dans le *Mercure de France* en février 1964, repris avec d'autres essais sur le même sujet dans *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, Le Chemin, 1971.

2. C'est sous cette dénomination que ces trois paragraphes sont venus rejoindre le corpus saussurien dont un volet essentiel a paru sous le titre *Ecrits de linguistique générale* par Ferdinand de Saussure, Texte établi et édité par Simon Bouquet et Rudolf Engler, Gallimard, 2002. J'ai reproduit cette note ci-dessus dans la forme où elle figure p. 277 de cet ouvrage, forme quasi-identique à celle de la p. 14 du livre de Starobinski, nonobstant quelques variations concernant les capitales et/ou italiques et le déterminant *des* devant *termes* (3° paragaphe) noté *de* dans l'édition Starobinski. Puisqu'il s'agit des « brouillons » de Saussure, en réalité de notes sur un cahier d'écolier, déposés à la Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève, je laisse aux saussurologues et aux spécialistes de la génétique textuelle le soin de discuter autour de l'établissement du texte sur ces variantes sans doute non insignifiantes. Je n'explorerai pas davantage ici les avatars de la réception de cette « Note sur le discours » dans d'autres textes théoriques contemporains.

« discours » comme un substitut aléatoire de « parole », lui-même pris dans le binarisme inégal du couple qu'il forme avec « langue ». D'autant que les autres expressions de Saussure rendent cette interprétation malaisée, sauf à penser que le flou terminologique trahirait une errance épistémologique.

On peut, au contraire, soutenir, avec les mêmes bases, que la recherche saussurienne de quelque chose qui serait comme une conceptualisation du « discours » traverse ces fragments d'écriture et »lire » les formulations successives et a priori déconcertantes eu égard à la vulgate, comme des approximations (au sens « d'approches ») de ce qui serait à penser dans le continu de la théorie qui n'est pas seulement l'inachèvement empirique de l'œuvre. N'est-ce pas Saussure lui-même qui ne cesse de nous alerter sur la difficulté qu'il y a à trouver les mots justes pour dire la théorie, ce dont Starobinski s'est avisé en commençant son livre sur les anagrammes (1971,p. 13) par cette autre note de Saussure : « Quand il s'agit de linguistique, cela est augmenté pour moi du fait que toute théorie claire, plus elle est claire, est inexprimable en linguistique ; parce que je mets en fait qu'il n'existe pas un seul terme quelconque dans cette science qui ait jamais reposé sur une idée claire, et qu'ainsi entre le commencement et la fin d'une phrase, on est cinq ou six fois tenté de refaire…(texte interrompu) ».

Parmi les multiples enjeux que porte ce regard de Saussure vers le discours, il faut distinguer par commodité méthodologique les problèmes disciplinaires internes aux « sciences du langage » et les questions afférentes à la relation entre le structuralisme linguistique et le structuralisme littéraire même si le point de vue épistémologique devrait en réalité embrasser les deux ordres de préoccupations. C'est que la réduction structuraliste de la théorie saussurienne à une « linguistique de la langue » a ouvert la voie à toute de série de remises en cause qui se sont traduites par la constitution de nouveaux objets voire de nouveaux champs : qu'il s'agisse de la sociolinguistique, de l'énonciation, de « l'analyse des discours », c'est au moins autant par comblement des supposées « lacunes » du *Cours* de Saussure que par reprise de traditions plus anciennes ou véritables innovations conceptuelles que s'est étendue la surface d'investigation des linguistiques.

Mais, c'est précisément au moment où le paradigme structuraliste en linguistique entrait dans une crise qui lui serait a priori fatale que son usage dans les sciences humaines et particulièrement dans la théorie littéraire atteignait son apogée, la production quantitative ne valant pas pour autant productivité et efficience. Le *malentendu* structuraliste se formulerait pour l'essentiel dans les termes suivants : on ne peut penser la littérature avec les concepts de la langue. Corollaire non accessoire : Saussure, en s'inscrivant à sa manière dans la trajectoire inaugurée par Humboldt et poursuivie par Benveniste, ouvre la possibilité d'une *poétique du discours* qui implique de se situer différentiellement par rapport à la linguistique de la langue.

Que nous dit, de ce point de vue trop allusivement exposé ici[1], la fameuse « Note sur le discours » ?. La « langue » ne se construit pas face à la « parole », après avoir été distinguée du « langage », comme dans le *Cours* mais se trouve posée face au « discours » dans une relation complexe puisque, tout en étant autre, elle est aussi même, le « discours » apparaissant comme un mode d'existence de la langue, celui où elle « entre en action ». Il est vrai que Saussure emploie parfois de manière synonymique « parole » et « langue discursive » (*Ecrits*, p. 117). Mais on peut précisément en tirer argument pour souligner ce que la présentation dichotomique du *Cours* et les lectures « structuralistes » ont contribué à masquer, à savoir la finalité fondamentale, pourrait-on dire unique de la langue, d'être la condition de possibilité du discours (« la langue n'est créée qu'en vue du discours ») non pas au sens où elle en serait le fondement mais plutôt le matériau pour une construction ouverte et, en quelque manière, mystérieuse.

Une chose est de poser dans le *Cours* la double nécessité d'une « linguistique de la langue » et d'une « linguistique de la parole » pour développer la première et « projeter » la seconde, autre chose est de suggérer, à travers les notations reprises dans les *Ecrits*, le

1. On se reportera, pour de plus amples développements, aux deux ouvrages que j'ai cosignés avec Christian Puech : *Fondations de la linguistique* et *Le langage et ses disciplines XIX°-XX° siècles* (Duculot, 1997 et 1999) et on mentionnera l'œuvre d'Henri Meschonnic comme source d'inspiration des réflexions ici présentées.

travail indéfini du discours dont on se demande s'il n'est pas par principe rétif à la forclusion d'une « linguistique » fût- elle de la « parole ». Ce travail est celui du *sens* qui transforme les « concepts variés…prêts dans la langue (c'est-à-dire revêtus d'une forme linguistique) » en *discours* par une « opération », un « jeu », des « conditions », à un « moment », toutes déterminations qui font l'objet du questionnement saussurien dans des termes qui évoquent certaines élaborations théoriques postérieures (les « opérations énonciatives » de Culioli ou les »jeux de langage » de Wittgenstein) à rebours de l'entreprise structuraliste.

S'il fallait se convaincre de la non-homologie de « parole » et de « discours » et de la clairvoyance théorique de Saussure au milieu de ses hésitations terminologiques, se convaincre de l'efficace propre à cette notion – là de *discours* pour penser les textes et la littérature comme activité d'un sujet, on pourrait inscrire cette « Note sur le discours » dans l'horizon de prospection que constitue l'œuvre de Benveniste et l'horizon de rétrospection où s'inscrit le travail de Humboldt. La reprise/correction de la dichotomie saussurienne par Benveniste éclaire par récurrence certains éléments de la « Note ». Si ce dernier instaure »dans la langue une division fondamentale, toute différente de celle que Saussure a tentée entre langue et parole », s'il y a « pour la langue deux manières d'être langue dans le sens et dans la forme…la langue comme sémiotique…la langue comme sémantique », si « la notion de sémantique nous introduit au domaine de la langue en emploi et en action », si « le sémantique résulte d'une activité du locuteur qui met en action la langue »[1], on peut lire dans ces énoncés, au-delà de la démarcation explicite vis-à-vis du couple langue/parole du *Cours* un des développements possibles de la phrase emblématique de la Note selon laquelle « la langue entre en action comme discours ». Mais de quelle *action* s'agit-il au juste ?

Face à l'interprétation pragmatique où la question consiste à savoir ce que l'on peut faire en se servant de la parole, la question

1. E. Benveniste « La forme et le sens dans le langage », *Problèmes de linguistique générale, 2*, Gallimard, collection TEL, 1974, p.224 –225.

principielle est ici de cerner ce qu'on fait dans l'acte même de parler ; le problème de la mise en œuvre de la langue comme discours s'entend dans les termes de Saussure comme le fait d'« affirmer un lien entre deux concepts qui se présentent revêtus de la forme linguistique ». C'est dans ce *lien*, dans cette mise en rapport entre des « concepts isolés » dans la langue que réside la « signification de pensée », le vouloir signifier quelque chose à quelqu'un. Si Benveniste réserve la modalité du signifier à la sémiotique et celle du communiquer à la sémantique, Saussure, dans ses « essais » terminologiques, semble ne pas séparer les fonctions de représentation et de communication et même, à la manière de Humboldt, faire dépendre la seconde de la première.

En fait, le trait commun aux trois théoriciens semble être l'affirmation que le discours, par ce qu'il suppose d'enchaînements et de liaisons, et indissolublement, par ce qu'il implique d'inscription dans une situation, est le lieu de la construction du sens. C'est pourquoi les discussions en apparence techniques sur la *phrase* comme niveau de l'analyse linguistique sont en réalité déterminantes pour les conceptions du langage : Saussure réserve dans le *Cours* la phrase à l'étude de la « parole » et Benveniste en fait une « production du discours » : « la phrase, expression du sémantique, n'est que particulière » (*Problèmes de linguistique générale 2*, *op. cit.*, p. 225).

La thèse benvenistienne selon laquelle « l'idée ne trouve forme que dans un agencement syntagmatique (*op. cit.*, p. 226. C'est moi qui souligne) retrouve aussi, par delà l'intuition laconique de la « Note » de Saussure, l'affirmation de Humboldt sur cet aspect essentiel du « génie » des langues qu'il faut précisément aller chercher dans le « discours lié » (der Verbundenen Rede) au-delà de la « grammaire » et du « dictionnaire » qui « sont à peine comparables à leur squelette mort » [1]. Cette linguistique du « caractère » des langues (qu'il distingue de leur « charpente » ou « structure ») implique de prendre en compte les discours comme

1. Wilhelm von Humboldt cité par J.Trabant « Du génie aux gènes de la langue », in H. Meschonnic (ed.), *Et le génie des langues ?*, Presses universitaires de Vincennes, 2000.

lieu de l'empirique du langage, là où se manifeste le « Sprachsinn »(ou sens du langage) et donc de s'ouvrir « vers une recherche que la linguistique n'a pas osé prendre – vers une linguistique du parler créateur (et tout sujet parlant est créateur, productif, poétique) […], vers une linguistique du caractère créée par les grands écrivains… » (Trabant, 2000, p. 98, note 5).

On sait bien que l'enjeu d'une lecture *non-structuraliste* de Saussure est de chercher l'unité d'une œuvre sans s'accommoder de la thèse si prisée dans les années 70-80 des »deux, trois, quatre…Saussure ». Peut-être le caractère exemplaire de la « Note » incite-t-il à faire de la pensée du « discours » le lieu de convergence problématique du théoricien de la linguistique générale, du comparatiste du *Mémoire*, de l'analyste des légendes germaniques, des glossolalies et des anagrammes ? S'il est hautement significatif de remarquer le continu instauré par Humboldt entre linguistique et littérature, continuité qu'on ne peut seulement réduire à une figure historiquement marquée, celle de la philologie du XIX^{e} siècle, en réalité, l'enjeu d'une pensée de la littérature et des discours dans la théorie du langage est sans cesse reconduit. Il l'est aussi chez Saussure si l'on veut bien entendre que « la langue n'est créée qu'en vue du discours » et que c'est le discours qui ne cesse de transformer la langue.

C'est donc avec les concepts du discours et non avec ceux de la langue que doivent être approchés les textes et spécifiquement les textes littéraires. Or qui ne voit aussi que ce qu'on a pris coutume d'appeler le « structuralisme littéraire » – qui s'est décliné à travers les différents courants de la narratologie, une facette de la sémiologie, un aspect de la poétique, s'élargissant ou se contractant en « science des textes » ou en « grammaires textuelles » – a recherché un *modèle* qui rende compte de l'essence des phénomènes et mette la réalité des textes (des récits en particulier) dans un rapport de dérivation à la généralité du type. C'est Roland Barthes, celui de l'« Introduction à l'analyse structurale des récits » (*Communications* n° 8, 1966), qui fournit l'exemple canonique de la démarche en référence à Propp, Lévi-Strauss et aux formalistes russes avec comme toile de fond le couple *langue/ parole* qu'il faut bien considérer comme le véritable catalyseur du développement du structuralisme littéraire si l'on en

juge par la revendication en 1928 de R. Jakobson et J. Tynianov d'une « application » de ces deux catégories linguistiques langue et parole, « au sens de l'Ecole de Genève » à la littérature.[1]

Et l'on voit bien le bénéfice heuristique pour la narratologie de cette dichotomie appréhendée comme *général* vs *particulier* ou comme *virtuel* vs *réel* : chaque œuvre particulière serait la manifestation « d'autre chose », plus précisément « la manifestation d'une structure abstraite beaucoup plus générale, dont elle n'est qu'une des réalisations possibles ».[2] La scientificité structuraliste, issue de la linguistique structurale et de la réactivation par Barthes du projet saussurien d'une sémiologie générale, investit les études littéraires françaises sur la base de transferts conceptuels fonctionnant à l'analogie, à l'homologie, à la métaphorisation : il en est ainsi de l'emploi réitéré du terme « langue » dans « la langue du récit » (Barthes, *op. cit.* p. 9), du rapport homologique, chez le même Barthes entre phrase et discours, de l'inflation du terme « grammaire » dans les entreprises structuralistes : « grammaire narrative » (Todorov), « grammaire logique » (Brémond), « grammaire de la poésie/ poésie de la grammaire » (Jakobson)…

Il est clair que de telles orientations apparaissent contradictoires avec les directions que trace la pensée du discours que nous avons esquissée à partir de la « Note ». Qu'il s'agisse de la conception de la « langue » envisagée dans ce structuralisme littéraire comme structure abstraite génitrice de l'infinité des textes, de la situation de la phrase mise dans la langue et dont le discours « mimerait » l'organisation, de la « grammaire » prise comme synonyme du système ; alors que Saussure cherche à tenir ensemble la distinction entre langue et discours et le continu qui les lie, qu'il fait de la phrase l'ouverture vers l'infini du discours, qu'il récuse la grammaire et ses « subdivisions traditionnelles »

1. Cf R. Jakobson, « Problèmes des études littéraires et linguistiques » dans *Questions de Poétique*, Seuil, 1973, p. 57. Il est assez piquant de constater que Barthes, dans son texte de 1966 précédemment évoqué (p. 16), qualifie la quête du modèle de « projet assez nouveau ».
2. T. Todorov, chapitre « Poétique » dans l'ouvrage collectif *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Seuil, 1968, p. 102.

pour lui substituer les relations du syntagmatique au paradigmatique. Sans doute faudrait-il montrer que c'est avec les concepts du discours, c'est-à-dire le sens, la valeur, l'historicité, le sujet qu'on peut traiter les textes et chercher quelque chose de la spécificité de la littérature.

Evidemment, tout n'est pas donné de ce point de vue dans la « Note » et ce qu'elle implique, avec d'autres travaux, d'une lecture non structuraliste de Saussure. Il y aurait à dire par exemple de la théorie du sujet parlant quand Saussure écrit : « … un autre individu veuille lui signifier quelque chose. C'est moi qui souligne ». La question de la volonté, ou en termes phénoménologiques, de l'intentionnalité doit être revue dans les termes épistémologiques de l'époque et en relation avec un couple conscient / inconscient qui n'est pas celui de la psychanalyse. C'est d'ailleurs Saussure lui-même qui, un peu plus loin, affirme que le lien entre les concepts dans le discours se fait « par des voies que nous ignorons »…

L'essentiel reste ici l'exercice de la critique pour la conceptualisation de relations entre linguistique et littérature pour lesquelles la notion revisitée de *discours* est un opérateur de passage. Il ne s'agit pas de faire chorus avec les détracteurs zélés du structuralisme homogénéisant des théories différentes pour condamner une époque qui a pourtant joué son rôle dans la modernisation intellectuelle de la France y compris dans des études littéraires que le « démon de la théorie », suivant la formule d'Antoine Compagnon, avait malheureusement épargnéees ; il ne s'agit pas plus d'oublier avec le « structuralisme » la linguistique ou l'anthropologie structurales. Ce dont il était surtout question, dans ces quelques lignes, c'était d'apaiser l'ire anti-linguistique et anti-structuraliste de mon professeur de littérature de l'ENS de Saint-Cloud (splendide analyste de Beaumarchais en cet an de grâce agrégatif 1973) ; plus exactement de lui donner de bonnes raisons de ne pas aimer Barthes. Faudra-t-il, dans un autre hommage, lui en fournir d'excellentes de ne pas lui préférer Picard ?

CLAUDE SIMON, *LA ROUTE DES FLANDRES* [1]

Par Sylvie PATRON
Université Paris Diderot-Paris 7

L'exception de jeu dans *La Route des Flandres*

Ce court récit est extrait de la deuxième partie de *La Route des Flandres*, où se concentrent la plupart des souvenirs de captivité (Claude Simon a passé cinq mois au Stalag IV B de Mühlberg sur l'Elbe, puis s'en est évadé). Il tient dans une parenthèse, qui s'ouvre sur les dépenses entraînées par le jeu « en misérables marks de camp (et pour ceux qui n'avaient plus de marks, en tabac, et pour ceux qui n'avaient plus de tabac, en rations de pain, et pour ceux qui n'avaient plus leur ration de pain, celle du jour suivant et quelquefois du surlendemain »[2], et qui se referme une fois le récit achevé. C'est l'adverbe « ainsi » qui permet de relier l'histoire individuelle du Bônois au dernier terme de la concaténation valable pour tous les joueurs du camp. Mais un « même » est également suggéré par le passage de « celle du jour suivant et quelquefois du surlendemain » à « quatre jours de rations ».

> *- et il y eut ainsi un Bônois (un Italien) qui joua et perdit quatre jours de rations, et, à partir du lendemain il vint chaque soir remettre ponctuellement au banquier son morceau de pain noir et sa margarine de charbon, et pas un mot entre eux, simplement*

1. Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Éditions de Minuit, 1960, p. 204-205
2. C. Simon, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 204.

un acquiescement, un imperceptible mouvement de tête de celui qui prenait le pain, l'ajoutait à sa propre ration sans même paraître voir l'autre, et le troisième jour l'Italien s'évanouit, et quand il put de nouveau voir et comprendre l'autre prit – toujours sans le regarder – la ration de pain et de margarine qu'il venait de recevoir et la lui tendit, disant : « Tu le veux ? », et l'autre : « Non », et, toujours sans un regard, l'autre remit pain et margarine dans sa musette, et le lendemain il (le perdant) les apporta encore (c'était la quatrième et dernière fois, et dans la journée, au travail, il s'était évanoui encore une fois), et l'autre ne le regarda pas plus que les fois précédentes, prit la ration et, sans mot dire, la mit dans sa musette, et un de ceux qui assistaient à la scène dit quelque chose comme « Espèce de salaud », et il (le banquier) ne bougea pas, continua de manger, son œil froid, mort, se posant un instant sur le visage de celui qui venait de parler, parfaitement inexpressif, parfaitement froid, puis se détournant, ses mâchoires mastiquant toujours, pendant que deux ou trois types aidaient l'Italien à regagner sa couchette en titubant)

1. ET IL Y EUT AINSI UN BÔNOIS (UN ITALIEN) QUI JOUA ET PERDIT QUATRE JOURS DE RATIONS

Ce qui frappe, c'est d'abord l'apparente autonomie du récit : pas de « je » (a fortiori de « tu »), des formes verbales au passé simple et à l'imparfait, des expressions non déictiques qui ont pour point de repère le jour où l'Italien a contracté sa dette à l'égard du banquier (« à partir du lendemain », « le troisième jour », « le lendemain », etc.). Il progresse par accumulation de segments narratifs plus ou moins développés, de « scènes » – c'est bien ainsi qu'on peut les définir, abstraction faite du caractère itératif de l'une d'entre elles. Sa particularité est d'être constitué d'une seule phrase, avec une sur-représentation de la conjonction « et » et un emploi inhabituel des parenthèses qui lui donnent un caractère « parlé ». Pourtant, personne ne parle ici (s'il y a des traces de subjectivité, elles ne sont pas assumées par un narrateur) ; les événements semblent se raconter eux-mêmes, pour reprendre la formule d'Émile Benveniste.

Le récit est entièrement retenu en ce qui concerne les pensées et les sentiments des personnages, à l'exception de ceux qui s'expriment par le biais du discours direct. Il ne livre que des notations, renvoyant à un état du corps (« l'Italien s'évanouit ») ou à une attitude générale (« l'autre ne le regarda pas plus que les fois précédentes »), compatibles avec la perspective de narration adoptée. Comme souvent dans *La Route des Flandres*, le récit est

focalisé par Georges, comme l'indique la locution modalisante « quelque chose comme ». C'est même une réalisation extrême de la focalisation interne, le récit se contentant de décrire ce que voit Georges (ou ce qu'il se rappelle avoir vu). C'est encore comme indice de focalisation qu'on peut interpréter la mention de l'œil du banquier, qui s'accompagne d'une montée des adjectifs à la fin du texte. Ceux-ci appartiennent à un ensemble homogène qui renvoie à la notion d'impassibilité (« froid », « mort », « parfaitement inexpressif », « parfaitement froid »). Ils disent l'inutilité de toute tentative pour deviner la pensée ou les sentiments du banquier à partir de sa physionomie.

Les personnages n'ont pas de nom propre (à moins de considérer que « l'Italien » fonctionne ici de manière analogue). Ils sont désignés par le rôle qu'ils remplissent dans l'histoire, l'un par une sorte d'enchaînement nécessaire (« le banquier », déjà mentionné mais destiné à être plus longuement décrit dans la suite du roman), l'autre par l'effet d'un événement incertain (« le perdant »). L'essentiel réside dans la relation qu'ils entretiennent l'un avec l'autre, le gagnant avec le perdant qui, dans un autre état de choses, aurait pu être le gagnant – le jeu ne se concevant qu'en présence d'un enjeu que chacun risque de perdre. C'est ce qu'indiquent dans le texte les constructions en rappel, « il (le banquier) » ou « il (le perdant) », qui mettent l'accent sur le pronom personnel, ou l'usage de « l'autre » pour renvoyer indifféremment aux deux personnages. La relation du gagnant au perdant se traduit dans la syntaxe : à celui-ci, des verbes à double complément appartenant au paradigme de « donner » ; à celui-là, le verbe « prendre », répété et prolongé par « ajouter à sa propre ration » ou « mettre dans sa musette », avec un renversement le troisième jour. La relation qui lie les verbes est renforcée par l'utilisation d'un lexique clos : « quatre jours de rations », « son morceau de pain noir et sa margarine de charbon », « le pain », « sa propre ration », « la ration de pain et de margarine qu'il venait de recevoir », « pain et margarine », « la ration ». Le jeu des déterminants est révélateur : le « son » et le « sa » de l'Italien sont remplacés par des articles définis, qui ne comportent pas de référence à la personne, et même par un article zéro. En dehors de la précision apportée par « un Bônois (un Italien) » (autrement dit un habitant de Bône, incorporé dans un régiment indigène et qui

se retrouve prisonnier avec les Français), l'Italien est réduit à son rôle de perdant. Il n'offre plus de ressources narratives dès lors qu'il s'est acquitté de sa dette et qu'il a « regagné » – le mot est dans le texte – sa liberté par rapport au banquier.

Commencé dans l'affirmation sèche de l'existence d'un joueur particulièrement endetté, le récit s'achève sur une hésitation qui donne peut-être à entendre autre chose. Elle porte sur le sujet du gérondif « en titubant ». Qui titube en effet dans l'histoire ? c'est l'Italien. Mais dans la phrase, en raison des contraintes liées à l'emploi du gérondif, ce sont les « deux ou trois types » qui lui prêtent assistance. Quant au mot « types », il est vraisemblablement emprunté au vocabulaire de Georges, c'est celui qu'il emploierait pour parler de ses compagnons de captivité.

2. ET UN DE CEUX QUI ASSISTAIENT À LA SCÈNE DIT QUELQUE CHOSE COMME « ESPÈCE DE SALAUD »

Malgré l'absence de point d'exclamation, « Espèce de salaud » a la syntaxe et la valeur performative d'une injure adressée au banquier. En tant que telle, elle est disqualifiée par la réaction ou plutôt l'absence de réaction du banquier, indiquée de manière redondante par la négation dans « il (le banquier) ne bougea pas », par la périphrase verbale « continua de manger » et par l'adverbe « toujours » qui insiste sur la continuité de l'action de « mastiquer » (redondance également marquée au niveau phonétique avec « bougea » et « manger », « ses mâchoires mastiquant », etc.). Mais elle doit également être interprétée comme une évaluation morale portée sur la conduite du banquier. Dans ce domaine, le mot « salaud » est un des mots préférés du roman, avec, dans le domaine intellectuel ou celui de l'adaptation à la réalité, le mot « idiot ».

Le personnage d'évaluateur est extrait par le pronom « un » de la masse anonyme de « ceux qui assistaient à la scène ». En faisant parler l'un d'entre eux, le récit fait aussi taire les autres. Il écarte la possibilité d'une évaluation d'origine diversifiée. « Un de ceux qui assistaient à la scène » et « celui qui venait de parler » sont des désignations minimales qui ne permettent pas de caractériser la compétence, bonne ou mauvaise, qu'a le personnage pour juger

les actions du banquier. Tout se passe comme si « Espèce de salaud » n'était là que pour inviter le lecteur à s'interroger sur le système de valeurs du récit, ainsi que sur la valeur du banquier dans ce système.

Sur le plan narratif, l'hypothèse de la « saloperie » du banquier, assimilée à un manque de compassion ou de souci d'autrui, est démentie par la proposition du troisième jour : « l'autre prit […] la ration de pain et de margarine qu'il venait de recevoir et la lui tendit, disant : "Tu le veux ?" ». Le refus de la proposition par l'Italien, « et l'autre : "Non" », peut fonctionner comme une justification de la conduite du banquier. L'Italien est perçu comme un personnage sympathique, d'abord par la souffrance : le « il s'évanouit » du troisième jour, qui clôt la série itérative ouverte par « à partir du lendemain », la glose qui en est fournie par « et quand il put de nouveau voir et comprendre », sa répétition le quatrième jour, soulignée par « encore une fois ». Mais la sympathie ressentie pour le personnage qui souffre ne se renverse pas automatiquement en antipathie à l'égard du banquier (l'antipathie ne trouvant véritablement à s'alimenter que dans les compléments, « sans même paraître voir l'autre », « toujours sans le regarder », etc., qui indiquent la manière de faire du banquier).

L'Italien en effet n'est pas un personnage de « victime innocente », telle qu'on en rencontre par exemple chez Zola, toujours couplé avec le personnage antagoniste. Son programme narratif, résumé par « il vint chaque soir remettre ponctuellement au banquier son morceau de pain noir et sa margarine de charbon », n'est pas moins réussi que celui du banquier. On peut même dire qu'il doit sa réussite à la lisibilité et à la cohérence de celui du banquier : « celui qui prenait le pain ». Sur l'axe « innocent » *vs.* « coupable », l'Italien est aussi difficile à situer que le banquier. C'est un joueur, avec tout ce que cela comporte de « passion froide »[1] et d'intérêt. En refusant la proposition du banquier, il se définit lui-même par rapport à une norme, qui est celle de la dignité – synonyme ici de l'honneur. *Dette de jeu, dette d'honneur* : c'est bien ce que dit le « Non » de l'Italien. Le

1. C. Simon, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 204.

personnage de l'Italien est-il celui qui incarne le système de valeurs du récit, autrement dit les valeurs cautionnées par le récit ou, plus largement, le roman de Claude Simon ? Il est permis d'en douter, dans la mesure où l'honneur s'accompagne ici de la négation de l'instinct de survie (penser aux « valeurs sûres » énumérées par Georges à la fin de sa lettre sur le bombardement de la bibliothèque de Leipzig[1]). Un personnage comme Georges pourrait juger que l'Italien est un « idiot ».

3. (C'ÉTAIT LA QUATRIÈME ET DERNIÈRE FOIS, ET DANS LA JOURNÉE, AU TRAVAIL, IL S'ÉTAIT ÉVANOUI ENCORE UNE FOIS)

Les trois scènes se déroulent dans des limites précises de temps et de lieu : « chaque soir », à l'heure de « manger », dans une baraque de prisonniers que « sa couchette » et par extension celles des autres prisonniers permettent de reconstituer. Les Allemands sont à la fois présents et absents. Leur présence se signale dans le texte par le biais des rations et de leur attribution (« son morceau de pain noir et sa margarine de charbon », « sa propre ration ») ou dans l'allusion au travail forcé. Mais ils n'interviennent pas dans la relation de l'Italien et du banquier. C'est un point qui mérite d'être souligné. On se souvient que dans *Le Tramway*, le narrateur évoque le cas d'un prisonnier « que les Allemands avaient promené dans tout le camp, tenu en laisse comme un chien par deux autres marchant sur ordre lentement et portant sur la poitrine, suspendue au cou par un fil de fer, une lourde brique (ou un moellon ?) sur laquelle était écrit "j'ai volé le pain de mes camarades" »[2]. Il n'y a pas vol ici, même s'il y a déplacement de propriété. L'identification des Allemands à la loi se reflète aussi dans le fait qu'ils n'interviennent pas en matière de jeu.

Selon l'article 1965 du Code civil (correspondant au paragraphe 762 du BGB allemand), la loi n'accorde au gagnant aucune action pour le paiement d'une dette de jeu. De là résulte l'expression *Dette de jeu, dette d'honneur* : seul l'honneur peut amener

1. *Ibid*., p. 211.
2. C. Simon, *Le Tramway*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 63.

le perdant à payer. La loi refuse aussi au perdant qui a payé toute action pour obtenir la restitution de l'enjeu. Encore faut-il que le paiement ait été fait volontairement, comme dans le cas de l'Italien : « "Tu le veux ?", et l'autre : "Non" », et qu'il n'y ait pas eu, de la part du gagnant, dol, supercherie ou escroquerie, ce qui est impossible dans le cas du banquier (« le chef de jeu, donc, le tenancier – ou banquier »[1]). Les données du récit coïncident avec la formalisation des cas de droit. Il en ressort que l'obligation de l'Italien à l'égard du banquier n'est fondée que sur un acte de la volonté.

La conduite de l'Italien peut finalement être rapprochée de celle du prisonnier juif qui, le jour du Yom Kippour, lui qui n'avait probablement jamais pratiqué, « se fit porter malade pour ne pas travailler, et non seulement resta toute la journée sans rien faire, rasé de près, sans manger ni toucher une allumette, mais encore fut assez fort pour obliger ses semblables [...] à l'imiter »[2]. La règle, la prescription sont une façon d'échapper à la déchéance et à l'humiliation liées à la condition de prisonniers (pour Georges et son ami Blum, il y en a une autre, qui réside dans le travail de l'imagination). Dans le roman de Claude Simon, l'intermonde du camp n'est pas un autre monde : c'est le monde dans toute sa violence, mais aussi avec sa part de révélation.

1. C. Simon, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 205. On le retrouve dans *L'Acacia*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 373.
2. *Ibid.*, p. 207. Ce fait est également rappelé dans *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 345.

CLAUDE SIMON, *LE TRAMWAY*

Par Anne-Lise BLANC
Université de Toulouse II - Le Mirail

Etude de texte, de « Comme si rien – ou presque – n'avait changé… […] » à « […] l'impalpable et protecteur brouillard de la mémoire. » *Le Tramway*, Paris, éditions de Minuit, 2001, pp. 139-141.

> *« … pour lui le sens d'un épisode ne se trouve pas à l'intérieur, comme d'une noix, mais à l'extérieur, et enveloppe le conte qui l'a suscité, comme une lumière suscite une vapeur… » (Joseph Conrad).*

Telle est la première phrase que Claude Simon a choisie pour épigraphe de son dernier roman. Une phrase de Conrad, qui lui donne littéralement l'occasion de le mettre « au-dessus de Proust »[1] et qui, ainsi placée en exergue, détermine sa propre portée. Plus largement, elle nous invite à explorer les entours du texte, à sonder ses bordures, à scruter ses marges pour en approcher le foyer. Aussi nous conduit-elle tout naturellement sur les dernières lignes du *Tramway*, à la recherche d'un « sens ».

1. Dans un entretien récent, Claude Simon déclarait : « Je place Dostoïevski au-dessus de Proust qu'en dépit de quelques réserves je place lui-même très haut. Toutefois, on n'a, à mes yeux, jamais poussé aussi loin ni aussi haut l'art du roman et celui de la prose que Conrad ne l'a fait avec ses deux chefs d'œuvre d'orfèvrerie que sont *Typhon*, et *Le Nègre du Narcisse.* » Dans « Entretien avec Claude Simon », propos recueillis par Christian Michel et Richard Robert, *Scherzo* n°3, avril 1998, p.7. Sous la première épigraphe du *Tramway*, on en lit une deuxième, empruntée, celle-là, à Proust.

Difficile toutefois de ne pas s'autoriser d'abord un détour, qu'en dépit de la prescription, ou peut-être à cause d'elle, on ne résiste pas à faire, mû par la tentation d'aller voir « à l'intérieur ». Et en effet, au cœur du roman, c'est une disparition qu'on trouve : celle de la mère du narrateur. Invisible et inexprimable, comme semblent l'indiquer la coupure typographique qui en précède la mention, les trois points de suspension qui la figurent sans la formuler et le recours à une métonymie[1] qui la suggère sans la dire : »… simplement quand je suis revenu pour les grandes vacances après Pâques la liseuse n'était plus là je me rappelle que sans rien dire je l'ai cherchée […] » (68). Au centre donc, l'adverbe « simplement » l'indique, pas d'analyse possible, un événement brut, le constat d'une absence et le silence de l'orphelin laissé sans explication, « [c]omme si rien – ou presque – n'avait changé… », privé de sens. D'ailleurs, la quête entreprise par l'enfant qui s'est tu n'a d'abord abouti qu'« […] au pourrissoir du côté du bois de pins », une voie sans issue où l'enquête est restée vaine : »[…] et même là sans en avoir l'air j'ai cherché si je pouvais en voir des morceaux mais je n'ai rien trouvé […] » (70).

Avec *Le Tramway*, l'écrivain adulte reprend la quête de l'enfant resté sans voix[2], la poursuit, la prolonge et la publie. Il fait de l'image absente de la mère disparue le point de convergence du texte, et « l'enveloppe » de deux voies narratives[3]. Deux voies entre lesquelles le narrateur (et avec lui le lecteur) va et vient, qui n'ont apparemment pas d'autre lien que lui, mais qui, comme le tramway de l'histoire, lui permettent parfois[4] de rejoindre sa mère.

1. C'est dans cette « liseuse », qui permettait qu'on la transporte de la chambre au jardin, que la mère moribonde est généralement évoquée dans le texte.

2. Au silence de l'enfant correspondent d'ailleurs les hésitations du narrateur qui souligne sans cesse les limites de son savoir et les insuffisances du verbe, en particulier lorsqu'il se rappelle sa quête dans : « cette pièce ou plutôt ce salon » (68-69) et évoque la liseuse « en bois noir (ébène ?) » suivant l'ombre de « ces arbres dont je ne sais pas exactement le nom moitié cyprès moitié cèdres au feuillage un peu lugubre vert sombre si toutefois on peut appeler feuilles ces courtes brindilles […] » (69).

3. L'une renvoie à l'enfance du narrateur, l'autre, à un séjour que le narrateur vieilli a fait à l'hôpital.

4. Il arrive toutefois que l'enfant, malgré tous ses efforts, manque le tramway qui, en principe, lui permet, lorsqu'il sort du collège, de rejoindre la propriété familiale où l'attend sa mère à l'agonie. Alors « fatidique », il le met à l'épreuve

S'entrecoupant, elles dessinent un texte fragmentaire où, par bribes, on la devine qui s'esquive. Figure centrale mais seulement esquissée, elle est inabordable sinon par ses entours.

Aussi retrouve-t-on la figure maternelle à la lisière du texte : « "Si belle au milieu de toutes ces fleurs ! "… Non. Terrifiante sans doute, avec son nez en lame de couteau, sa peau cartonneuse et grise collée aux os de la face par la souffrance. Mais on avait refermé le cercueil avant mon arrivée. Restait le parfum lourd et entêtant des fleurs et la fade odeur de la cire fondue qui glissait lentement le long des cierges. » (139)

Innommée, dans cet avant-dernier paragraphe, elle apparaît masquée « par la souffrance », par « sa peau cartonneuse et grise collée aux os de la face » et menaçante « avec son nez en lame de couteau » qui signe et appelle son propre retranchement. Et cette évocation nécessairement fantasmatique (« terrifiante, sans doute ») qui en chasse une autre, piochée ailleurs mais trop mensongère (« "Si belle au milieu de toutes ces fleurs !" »), vient se substituer à l'image absente, au souvenir manquant : « on avait refermé le cercueil avant mon arrivée ».

Par son absence, la mère du narrateur hante aussi le paragraphe final du roman qui se rapporte à la ligne narrative de l'enfance, et s'attache à la « mélancolie des fins d'été » (131) qui plane sur le jardin déserté de la maison familiale où « … [p]ersonne ne ramassait les olives tombées de l'arbre et dont les pulpes écrasées parsemaient de taches noires les trois marches de briques par lesquelles, tournant brusquement à droite, se terminait la première rampe du sentier bordé de ces buissons d'un bleu pâle, personne non plus, sauf les enfants, ne faisait attention aux figues trop mûres, à la peau ratatinée et ridée, presque noire, à la chair éclatée, pourpre, granuleuse et sucrée, éparpillées quelques mètres plus loin parmi les touffes d'herbe encore vertes du pré roussi par l'été et qu'il fallait dans l'odorant et lourd parfum des larges feuilles disputer aux fourmis. » (139-140)

Là, le narrateur lui-même s'efface devant les choses, derrière un collectif (« les enfants ») et dans des tournures

de la séparation, le réduit, « hors de souffle d'avoir couru » (31), à « voir disparaître au loin la motrice [...] comme si le tramway lui-même s'escamotait avec une sorte de ricanement moqueur et méchant » (33).

impersonnelles (« qu'il fallait […] disputer aux fourmis », « aurait-on dit », et plus loin : « où semblait toujours flotter ce voile »). Fondu dans le paysage familier qu'il traverse puis laisse derrière lui, il s'en tient finalement aux seuls abords de la bâtisse, dont on ne voit que le pas, « les trois marches de briques ». Là, il paraît ainsi se résigner à rester à l'écart, comme s'il avait admis l'exclusion dont il a fait l'objet durant la maladie de sa mère puis à sa mort, comme s'il avait consenti aux écrans interposés entre elle et lui (portes closes, silences ou « accessoire[s] postiche[s] » (63)[1]) et aux séparations répétées dans l'histoire[2], souvent mentionnées dans le roman. A la fin, il aurait renoncé à réparer son éviction de la chambre de sa mère moribonde[3], comme il tentait de le faire, au début[4], en se faisant admettre, à condition de « se faire oublier », dans la cabine du Wattman. Il aurait compris, dès lors, que « le sens […] ne se trouve pas à l'intérieur, comme d'une noix mais à l'extérieur »[5].

Cette fois, même, il prend ses distances, s'éloigne, va au delà de « la première rampe du sentier », puis « plus loin », et enfin jusqu'« au bout de l'allée » où il reste. Son trajet aboutit à la station du tramway : « Au bout de l'allée bordée de mûriers, le tramway

1. En particulier « cette perruque aux ondulations figées que non par coquetterie bien sûr mais par un souci de décence (et sans doute pour m'épargner une vision trop effrayante) maman (je le sus plus tard) s'obstinait à porter [...] » (63).
2. Jusqu'à la fermeture du « cercueil avant [s]on arrivée ».
3. Cette éviction, centrale dans le roman et pour l'enfant, est significativement relatée dans une parenthèse : « (entré une fois à l'improviste dans la chambre et aussitôt chassé, comme si j'avais surpris quelque rite, quelque cérémonie vaguement obscène, clandestine ou sacrée, comme quelque mise illégale au tombeau). » (81).
4. Ce souhait ouvre le deuxième paragraphe du roman « Rester dans la cabine (par où il fallait d'ailleurs passer pour pénétrer dans le tramway) [...] » (12). La cabine du Wattman, lieu terrible qui semble être un seuil entre deux mondes, est un lieu de convoitise pour le narrateur enfant obnubilé par l'idée de s'y tenir, en dépit de l'interdit. L'infinitif, ainsi placé en tête de phrase, prend des allures d'impératif catégorique.
5. C'est d'abord à l'intérieur que le narrateur enfant cherche vainement la liseuse de sa mère disparue : (68-69) « […] je l'ai cherchée d'abord dans cette pièce ou plutôt ce salon de l'aile droite qui communiquait de plain-pied avec le jardin par deux portes-fenêtres et qu'on avait aménagé pour elle comme une chambre […] mais je ne l'ai trouvée nulle part ». A l'inverse, lors du séjour à l'hôpital, le narrateur vieilli, lorsqu'il est « enchaîné à [s]on lit » (124) tente de raconter « tout ce que je pouvais voir à l'extérieur […] » (125).

s'arrêtait […] ». Au terme du parcours, pourtant, il se retourne et semble tenté de revenir lorsqu'il considère, du « portail », « l'allée pénétrant dans les jardins ». Mais il n'esquisse alors qu'une image furtive et générale de ces jardins, d'une liste de pluriels, récapitulative (« les lauriers touffus, les gazons brûlés par le soleil, les iris fanés ») d'où se détache, seul, « le bassin d'eau croupie » auprès duquel, aux fêtes du 15 août, dans son dernier été, « maman agonisait lentement » (89)[1]. Et le paysage s'efface finalement avec le texte sous un « uniforme linceul » de « poussière blanchâtre » : « Dans des vasques de terre cuite, deux aloès nains aux feuilles bordées de jaune couronnaient les montants du portail à l'entrée de l'allée pénétrant dans les jardins où, en septembre, à l'époque des vendanges, stagnait, aurait-on dit en permanence entre les lauriers dans l'air immobile la fine poussière blanchâtre soulevée par l'auto de quelque visiteur – ou simplement (la sécheresse était telle) les sabots des lourds percherons et les roues cerclées de fer des charrettes. Comme si quelque chose de plus que l'été n'en finissait pas d'agoniser dans l'étouffante immobilité de l'air où semblait toujours flotter ce voile en suspension qu'aucun souffle d'air ne chassait, s'affalant lentement, recouvrant d'un uniforme linceul les lauriers touffus, les gazons brûlés par le soleil, les iris fanés et le bassin d'eau croupie sous une impalpable couche de cendres, l'impalpable et protecteur brouillard de la mémoire. » (140-141)

A eux trois, les derniers paragraphes du *Tramway* figurent, en son seuil, une page de deuil.

Le premier, bref, est coupé. Bribe de phrase en suspension, interrompue par une incise qui la corrige, il est une tentative avortée de négation de l'événement par la fiction[2] : « Comme si rien – ou presque – n'avait changé… ».

A quoi le dernier paragraphe est une manière de contrepartie. Ample, développé, il est à l'image du « voile en suspension » sur lequel il se referme : il résiste à l'achèvement, figure « le protecteur

1. Il arrivait toutefois que le narrateur n'y trouve que « la liseuse au tissu fané sortie parfois à tout hasard, seule et vide auprès du bassin […] si son occupante habituelle […] avait préféré rester à l'intérieur […] » (121).

2. Il n'est pas rare que le narrateur commence ainsi ses phrases ou ses paragraphes pour circonscrire une impression, donner une explication, apporter une précision ou introduire un point de vue critique. Voir par exemple p. 109.

brouillard de la mémoire » et la marche du temps. A la fallacieuse hypothèse d'un monde inchangé, il oppose le souvenir d'un monde au mouvement constant mais discret (« olives tombées », « coulée de résine », « s'affalant lentement ») de chute. Il en consigne les imperceptibles transformations, dégradations qui, tout à la fois, nient l'immobilité et luttent contre une disparition brutale et radicale.

Au milieu, un paragraphe qui montre l'épreuve du manque, exprime des coupures et dit ce qu'il en « reste » : une phrase, hors de son contexte, entendue à la volée[1], par le narrateur vieilli qui la cite, tenté un temps de lui prêter un sens. Mais le souvenir personnel resurgi (« Non. Terrifiante ») coupe court à la phrase d'emprunt et à la tentation furtive de substituer une vision romancée à l'image absente de la mère. Reste un visage émacié, aux traits acérés, évoqué par fragments (« son nez », « sa peau », « la face ») ; manque la dépouille de la mère défunte soustraite à la vue de l'enfant par la censure familiale.

Le narrateur dès lors semble voué à la solitude et à un savoir lacunaire dont il a souvent fait l'aveu dans le cours du roman[2]. Mais cette ignorance, ces obstacles, n'ont pas raison de son imaginaire. Et même, ils motivent une fiction qu'ils rendent nécessaire, une écriture vouée à la reprise (« – ou presque – »), à la correction (« non »), à l'hypothèse (« sans doute »), au détour. Dérouté, il prend la voie de la métaphore et projette sa mélancolie en un « paysage choisi »[3]. « Comme si rien – ou presque n'avait changé… » […] « Non » […] « Comme si quelque chose de plus

1. C'est dans un ascenseur de l'hôpital que le narrateur entend cette phrase d'abord « "Qu'elle était belle au milieu de toutes ces fleurs ! ", phrase qui pouvait tout aussi bien faire allusion à une mariée amie des infirmières ou à une morte sur son lit de morgue [...] » (114) puis « ces quelques mots : "… si belle au milieu de toutes ces fleurs ! " qui ne pouvaient logiquement, dans un tel lieu (un hôpital) que faire allusion à une morte reposant à la morgue dans une profusion de roses et de chrysanthèmes […] » (115).

2. Très explicitement : « me demandant de nouveau […] » (27), « Je n'ai jamais compris […] » (48) ou encore « On s'explique mal pourquoi […] » (58) *etc.* ; ou plus discrètement, à travers de nombreuses tournures hypothétiques ou interrogatives.

3. Voir le premier vers du poème « Clair de lune » de Paul Verlaine dans *Fêtes Galantes*, Paris, éditions Gallimard (Poésie), 1973 [1867], p. 97: « Votre âme est un paysage choisi ».

[…] » répond le narrateur soucieux de ce « presque » qui change tout. Dans l'écriture, il retient le peu qui persiste de l'événement masqué (« Restait le parfum lourd […] »), attentif à ce qui meurt, c'est-à-dire à ce qui vit encore, imperceptiblement, et qu'il continue de chercher dans le « somnolent silence du jardin » (121) ou « au pied du grand pin parasol dont le tronc penché par le vent, presque couché à sa base » se laisse scruter. A découvert, l'arbre, imparfaitement « recouvert non pas exactement d'écorce mais d'épaisses écailles encastrées l'une dans l'autre », exprime un suc subtile : « Entre deux d'entre elles sourdait en permanence une coulée de résine qui formait d'abord une grosse bulle, à peu près de la taille d'une groseille, d'un jaune d'or étincelant au soleil et dont la base se couvrait d'une sorte de taie avant de finir par s'écouler en une longue traînée de larmes grises, peu à peu blanchâtre, comme une fiente d'oiseau. » (140)

Si les minuscules émanations de l'été finissant, restées inaperçues (« Personne ne ramassait les olives tombées », « personne non plus […] ne faisait attention aux figues ») parce qu'inutilisables, corrompues (« écrasées », « trop mûres, à la peau ratatinée et ridée », « dont la base se couvrait d'une sorte de taie »), déjetées par le temps (« taches noires », « chair éclatée »), comme le pin « par le vent », font l'objet de l'évocation finale du *Tramway*, c'est qu'elles ne sont pas perdues à toute valeur, ni indifférentes à tous les regards. Infimes, elles plaisent aux petits ; « les enfants » et les « fourmis » sont friands de ces fruits qui s'abîment, au point de se les « disputer ». Charnus, ils éveillent un désir charnel, ronds (« grosse bulle, à peu près de la taille d'une groseille »), appétissants (« sucrée »), généreux, ils s'offrent au toucher (« granuleuse » et « pulpes écrasées », « chair éclatée ») et s'ouvrent au regard qui peut voir dedans (« pourpre, granuleuse »). De même le « grand pin parasol », à portée de regard laisse apparaître son principe vital. De toute la nature, émane une impression de vie et de profusion que vient renforcer la multitude des couleurs : « noires », « bleu pâle », « presque noire », « pourpre », « encore vertes », « roussi », « gris soyeux », « teinté de rose », « brun », « jaune d'or », « grises », « blanchâtre », « jaune », « blanchâtre »[1].

1. Notons que comme l'écriture qui s'achève, la liste va du noir (la non couleur, signe de deuil) au blanc (réputé réunir toutes les couleurs).

Pourtant, il ne reste du passé que résidus épars : « olives […] écrasées parsem[ées] », « figues […] éparpillées […] parmi les touffes d'herbe encore vertes du pré roussi par l'été », « coulée de résine », « fine poussière blanchâtre », convoités mais promis, sous l'effet du temps (« trop mûres », « d'abord », « avant de finir par », « peu à peu ») à une destruction prochaine. L'évolution des images qui se rapportent à la résine exsudant du « grand pin parasol » en témoigne : la « grosse bulle […] groseille », qui rappelle l'enfant gourmand de « figues trop mûres », devient déjection (« comme une fiente d'oiseau »), « le jaune d'or étincelant au soleil » vire au « blanchâtre » et la sécrétion vitale, cicatrisante, ne laisse pas de devenir « traînée de larmes », stigmate d'une blessure. Tous les éléments naturels sont soumis, dans ce paysage, au travail du temps (« écrasées », « éclatée », « roussi », « brûlés », « fanés », « croupie ») qui finalement devient menace d'uniformité et que le narrateur tout à la fois veut montrer et tente de contrer. L'imparfait duratif (« sourdait en permanence », « stagnait […] en permanence », « semblait toujours flotter »), itératif, à l'occasion, (« le tramway s'arrêtait »), illustre la fonction de conservation de ce récit de décomposition qui proteste contre la disparition.

Et, de fait, le « grand pin parasol », « couché », dévié de sa fonction protectrice et dont le narrateur revoit dans une sensuelle évocation l'« écorce » faite « d'épaisses écailles encastrées l'une dans l'autre en losanges, d'un gris soyeux teinté de rose bordées d'un bourrelet brun » fait souche dans le récit. Il vient rappeler sensiblement (posture, formes, couleurs) l'image souvenir de la mère à l'agonie évoquée bien plus tôt dans le texte : « […] elle s'était muée en un personnage d'une dureté rigide qui, chaque jour, me faisait appréhender le moment de la retrouver, à demi étendue sur cette liseuse recouverte d'une toile de Jouy où de petits paniers fleuris disposés en quinconces jouaient entre des faisceaux de fines rayures roses, vêtue de cette robe de chambre de flanelle grise bordée d'un galon gris foncé […] » (39).

De même, la « peau ratatinée et ridée, presque noire » des figues trop mûres rappelle celle « cartonneuse et grise » de la mère moribonde, « le lourd parfum des larges feuilles », celui « lourd et entêtant des fleurs » mortuaires, et « la coulée de résine » muée en « traînées de larmes » figure la blessure que suggérait seulement « la cire fondue qui glissait le long des cierges » dans la chambre de la mère morte.

Mais cette « coulée de résine » observée où le tramway s'arrête, c'est aussi la vie discrète de la nature qui continue et vient contrarier, en la rappelant, la mort de la mère déjà matérialisée par « la cire fondue qui glissait lentement le long des cierges ». Ces échos naturels du paysage de l'enfance qu'ensevelit finalement un « uniforme linceul » permettent au narrateur d'approcher, à travers des images, l'événement brutal, la rupture de son enfance, et de dire une fois encore son désir de retrouver sa mère absente. A n'en pas douter, il prend acte d'une dégradation à la fin du roman. Toutefois, la « couche de cendres », qui consacre la dissolution des corps, est aussi élément fertile qui voile, couvre et borde[1] le texte. Éloignée du centre, cette évocation finale n'en éclaire pas moins le texte dans son ensemble. Elle l'enveloppe d'un « impalpable et protecteur brouillard » dont la matière en dispersion et rendue incertaine par des glissements métaphoriques (« fine poussière », « couche de cendres », « brouillard de la mémoire »), qui signalent ses propriétés mixtes et sa fonction ambivalente, rappelle bien celles de la « vapeur » suscitée par le « sens » selon Conrad.

Cette dernière page montre l'écriture du *Tramway* comme un travail de deuil, une quête toujours à l'œuvre. Une écriture qui prend le relais du tramway de l'histoire et par laquelle le narrateur, multipliant les arrêts, allant d'une série narrative (celle de l'enfance) à l'autre (celle d'un séjour à l'hôpital), d'une période à l'autre, d'un lieu à l'autre, parvient finalement à approcher sa mère et à en garder le souvenir. Convaincu de ne pouvoir combler une perte irrémédiable, le narrateur esquisse une sortie, mais non sans retenir ce que « personne ne ramassait », ces résidus, témoins d'une vie qui persiste et qui lui donnent à voir ce qu'on lui occultait, ce peu qui reste et qui fait du texte ce qui lie. Une relation qui a force de liaison, c'est aussi ce que signifie la dédicace du *Tramway* : « *à Réa, encore.* » Cet autre entour du texte, sans une majuscule initiale qui aurait signalé un commencement et pourvu de l'adverbe « encore », signale en effet, d'entrée de roman, l'importance que l'auteur donne à ce qui continue, subsiste et

1. Toute l'évocation finale accorde d'ailleurs une importance particulière aux enveloppes (« l'écorce », « la peau ») et aux bordures (« sentier bordé de buissons d'un bleu pâle », « l'allée bordée de mûriers », « écailles […] bordées d'un rugueux bourrelet brun », « deux aloès nains aux feuilles bordées de jaune »), soulignant la quête de limites et de repères en ce lieu seuil.

reste. Adressée à sa femme, elle souligne son rôle, un rôle que son prénom, pris dans son acception commune (roue à gorge d'une poulie) rapproche providentiellement de celui de l'écriture : soulever des fardeaux, transmettre un mouvement en utilisant des forces indirectes et déplacer pour retenir ou relier.

SPINOZA, *TRAITÉ THÉOLOGICO-POLITIQUE*

Par Pierre-François MOREAU
ENS Lettres & Sciences Humaines, Lyon

CHAPITRE VII

De l'interprétation de l'Ecriture

[1] Tous, assurément, reconnaissent en paroles que l'Ecriture sainte est la parole de Dieu qui enseigne aux hommes la vraie béatitude ou le chemin du salut. Mais, dans le ' s faits, ils montrent tout autre chose. Car le vulgaire ne semble se soucier de rien moins que de vivre selon les enseignements de l'Ecriture sainte; presque tous, nous le voyons, cherchent à faire passer leurs inventions pour parole de Dieu et s'appliquent uniquement, sous prétexte de religion, à contraindre les autres à penser comme eux. Nous voyons, dis-je, que' ce dont les théologiens se soucient ordinairement, c'est de la meilleure manière de déformer les Lettres sacrées pour en tirer leurs inventions et leurs thèses et les abriter sous l'autorité divine; il n'est rien qu'ils ne fassent avec moins de scrupule et plus de témérité que d'interpréter les Ecritures, c'est-à-dire la pensée de l'Esprit saint : si quelque chose les préoccupe, ce n'est pas la crainte d'attribuer quelque erreur à l'Esprit saint et de s'éloigner du chemin du salut, c'est d'être convaincus d'erreur par d'autres, de voir ainsi leur autorité foulée aux pieds et d'être méprisés. Mais si les hommes prononçaient du fond de l'âme le témoignage qu'ils portent en paroles sur l'Ecriture, ils auraient alors une tout autre règle de vie : tant de discordes n'agiteraient pas leurs esprits, ils ne se combattraient pas avec tant de haine; bien loin d'avoir ce penchant aveugle et téméraire à interpréter l'Ecriture et à forger des nouveautés dans la religion, ils n'oseraient embrasser comme doctrine de l'Ecriture rien qu'elle ne leur enseigne très clairement; enfin ces sacrilèges, qui n'ont pas craint de falsifier l'Ecriture en plusieurs passages, se seraient bien gardés d'un tel crime et n'y -auraient pas porté leur main sacrilège3. Mais l'ambition et le crime ont eu finalement tant de puissance qu'on fait consister la religion non pas tant dans l'obéissance aux enseignements de l'Esprit saint que dans la défense d'inventions humaines ; bien plus, que la religion est placée non dans la charité, mais dans la diffusion des discordes parmi les hommes et dans la propagation de la haine la plus insensée, masquée sous le nom fallacieux de zèle divin et de ferveur ardente. A ces maux vint s'ajouter4 la superstition, qui enseigne aux hommes à mépriser la nature et la raison et à n'admirer et à ne vénérer que ce qui les contredit

l'une et l'autre : 1 aussi n'est-il point étonnant que des hommes, afin d'admirer et de vénérer davantage l'Ecriture, s'efforcent de l'expliquer de telle sorte qu'elle paraisse contredire absolument la nature et la raison; c'est pourquoi ils rêvent que les plus profonds mystères se cachent dans les Lettres sacrées ; ils s'épuisent à scruter ces absurdités en négligeant le reste qui est utile; tout ce qu'ils forgent ainsi dans leur délire, ils l'imputent entièrement à l'Esprit saint et s'efforcent de le défendre de toute la force et de toute la vigueur de leurs affects5. Car les hommes sont ainsi faits : ce qu'ils conçoivent par l'entendement pur, ils le défendent par la raison et l'entendement seul; et, au contraire, les opinions qui viennent des affects de leur âme, c'est par eux aussi qu'ils les défendent.

Spinoza, Œuvres, III, Traité théologico-politique*, Paris, PUF, 2001, P.-F. Moreau éd., p. 277-279.*

Prélude à l'interprétation

Spinoza consacre le chapitre VII du *Traité théologico-politique* à l'interprétation de l'Ecriture[1]. C'est un des chapitres qui a été le plus commenté, autant dans ses conséquences que dans sa démarche. Son plan est très clair : Spinoza commence par énoncer les règles constituant sa méthode – qui permet d'interpréter l'Ecriture par elle-même, comme on interprète la Nature, en ayant recours uniquement aux forces de la lumière naturelle mais sans préjuger de l'accord de ses contenus avec la Raison (§ 5-9); puis il énumère les difficultés que l'on rencontre dans la mise en œuvre de cette méthode (§ 10-18); enfin il critique les conceptions opposées à la sienne : celles qui jugent l'Ecriture au-dessus de la lumière naturelle; celles qui au contraire prétendent que ses enseignements se reconnaissent à ce qu'ils s'accordent avec la Raison; celles enfin qui veulent établir la validité de leur lecture sur l'autorité d'une tradition (§19-22).

Il vaut la peine de regarder de près les premiers paragraphes, qui introduisent au raisonnement et à l'exposé des règles. Il est remarquable que Spinoza ne commence pas par critiquer les méthodes existantes (on a vu qu'il ne le fera qu'à la fin du chapitre) : s'il critique ses adversaires, c'est en décrivant leur comportement; plus exactement la discordance entre leur reconnaissance verbale de l'utilité de la Bible, et leur conduite qui la dément. La description de cette conduite cependant est différenciée : une phrase repère simplement le fait que la foule (*vulgus*) ne vit pas selon les enseignements de l'Ecriture; la suite distingue ce que font "presque tous" (*fere omnes*) et "les théologiens".

Les premiers, donc la grand majorité de la foule, font passer leurs inventions (*commenta*) pour la parole de Dieu et cherchent à obliger autrui à vivre comme eux; autrement dit, au lieu de conformer leur vie à la norme qu'ils prétendent reconnaître, ils suivent leurs inclinations et travestissent la norme pour se justifier;

1. Texte établi par Fokke Akkerman, traduit par Jacqueline Lagrée et Pierre-François Moreau. La numérotation des paragraphes vient des éditeurs.

mais en outre, suivant ce qui est d'ailleurs une des inclinations les plus fortes de la nature humaine – tellement forte que l'*Ethique* la reconnaîtra aussi chez le philosophe qui veut amener les autres hommes à vivre selon la Raison – ils utilisent cette norme une fois transformée pour conduire autrui à partager leur jugement; ainsi, cette efficace de la norme qu'ils refusent pour eux-mêmes, ils la restaurent pour les autres : la lecture de l'Ecriture sainte apparaît donc moins comme une relation simple entre Dieu et l'individu que comme un enjeu des relations interindividuelles.

Comment faut-il entendre le "presque" de "presque tous" ? S'agit-il d'opposer cette majorité de la foule aux hypothétiques hommes honnêtes qui vivraient selon les vrais enseignements de la Bible ? peut-être; mais comme on ne parlera pas de ceux-là ensuite, il vaut sans doute mieux comprendre qu'il s'agit de faire une distinction entre ces *fere omnes* qui, pourrait-on dire, travestissent la parole biblique empiriquement, et les *theologi* cités ensuite, qui ajoutent un tour de vis supplémentaire. En effet, ils justifient ce que les autres font spontanément : ils inventent une méthode d'interprétation; ce dont ils se soucient ordinairement, "c'est de la meilleurs manière de déformer les Lettres sacrées pour en tirer leurs inventions (*figmenta*) et leurs thèses et les abriter sous l'autorité divine"; ce qui caractérise leur démarche, c'est le manque de scrupules et la témérité pour interpréter l'Ecriture. Il faut donc remarquer que la première fois que le mot interpréter survient dans le texte, c'est pour désigner une mystification raisonnée[1].

La suite de ces paragraphes construit sa problématique autour de quelques notions. Les deux premières sont les opposés *documenta* - *commenta* (ou *figmenta*). C'est donc l'idée d'enseignement qui intervient donc d'emblée pour désigner le contenu de l'Écriture ; elle irrigue tout le texte – on y trouve successivement *docere*, *documentum*, *doctrina*, *edocere*. L'enseignement dont il s'agit, c'est celui qui gouverne la conduite de la vie. Ce qui s'oppose à l'interprétation spinoziste, c'est moins une autre interprétation qu'une autre façon de vivre : *ratio vivendi*. Elle produit la discorde,

1. Et la deuxième fois aussi : quelques lignes plus loin le même verbe est de nouveau précisé par la témérité et, en outre, l'aveuglement.

la haine, les querelles d'autorité. On regarde comment les gens vivent et on observe la discordance avec leur référence à l'Ecriture. Dès lors, l'interprétation est moins un principe de lecture qu'un principe de justification. C'est pourquoi il est inutile d'évoquer tout de suite son contenu : ce sont ses conséquences, ou plutôt ses causes qui sont prises en vue. Le discours qui alimente la discorde s'oppose à celui qui encourage la charité. Autrement dit, tout se passe comme si la clef de l'herméneutique résidait dans l'anthropologie.

On peut dès lors se demander comment Spinoza va introduire son principe d'interprétation – c'est-à-dire s'il va passer abruptement de la description des conduites à l'énoncé théorique des règles. En fait, comme souvent dans le TTP, ce qui se dit dans un registre prépare ce qui se dit plus loin dans un autre registre. Le procédé passe ici par le couple *religio/superstitio*. Sous la plume de Spinoza, le premier terme est neutre (la religion peut être vraie ou vaine), alors que le second est toujours négatif. Dès la préface du Traité, la superstition a été décrite dans ses causes (la condition humaine liée aux aléas de la fortune, qui engendrent l'espoir et la crainte) et dans ses modalités (croyances absurdes, confiance mal placée, interprétation délirantes des coïncidences); l'absurdité assumée et la haine de la Raison étaient mentionnées comme des traits constants. Ici elles vont être reprises presque comme une définition, et à la haine de la Raison vient s'ajouter la haine de la Nature. Le comportement des théologiens est donc caractérisé par un contenu théorique, et on peut s'attendre à ce que ce contenu soit précisément nié par le principe d'interprétation que Spinoza va introduire.

C'est précisément ce qui se passe aussitôt après : ce principe consiste à admettre que "la méthode d'interprétation de l'Ecriture ne diffère pas de la méthode d'interprétation de la Nature, mais lui est entièrement conforme". C'est à partir de cet énoncé succinct que les différents aspects de la méthode vont être développés. Il ne faut pas en sous-estimer l'importance : il dit tout simplement qu'il existe actuellement, au moment où Spinoza écrit, des règles éprouvées dans les sciences de la nature, et qu'elles constituent le seul chemin pour établir une certitude dans ce que nous appellerions maintenant les "sciences humaines". La méthode

d'interprétation ne se tire pas de rien, et surtout pas des herméneutiques antérieures : elle considère comme un fait établi la norme de vérité mise au point par les mathématiques et les autres sciences et elle l'exporte dans un domaine nouveau. Mais elle ne peut le justifier qu'en montrant, dans les comportements qu'elle critique, la négation à l'état pratique de cette norme de vérité. Ainsi, non seulement c'est l'anthropologie qui détient la vérité de l'herméneutique, mais c'est en opposant à la démarche herméneutique un principe heuristique venu d'ailleurs que l'on pourra construire une nouvelle interprétation.

KARL VALENTIN, *SOUCIS DE FAMILLE*

Par David LESCOT

Un salon bourgeois dans une petite ville.
LE PÈRE.– (à Afra) Eh bien, personne n'aurait pensé que ça en arriverait là !
AFRA.– Père ! Ce n'était pas ta faute ! Tu n'as pas pu agir autrement. Si la mère s'en était un tant soit peu occupée, Heinrich n'aurait rien pu faire du tout. Tais-toi, voilà Heinrich.
HEINRICH.– Bonjour.
LE PÈRE ET AFRA.– Bonjour !
HEINRICH.– Joseph est revenu.
LE PÈRE ET AFRA.– Quand est-il arrivé ?
HEINRICH.– Notre mère a dit qu'il est là depuis déjà deux jours.
AFRA.– C'est ce que je vous disais, mais vous n'avez pas voulu me croire.
LE PÈRE.– Il ne ferait sûrement pas une chose pareille !
HEINRICH.– Et il a bien raison ! Il ne va pas la mêler à une telle histoire.
LE PÈRE.– Là, il n'a pas raison ; avec l'âge on voit plus loin.
AFRA.– Comme on fait son lit on se couche ; c'est un proverbe.
HEINRICH.– C'est vrai, mais il arrive qu'un proverbe soit déplacé.
LA MÈRE.– (entrant ; au père) Bon, eh bien ! Qu'en dis-tu ? Nous y voilà. Il a fallu que ça en arrive là.
LE PÈRE.– Non ! Non, maman, ça aurait pu ne pas en arriver là.
AFRA.– Ah, et Heinrich, que doit-il faire maintenant ?
HEINRICH.– Ce que vais faire ? Je n'ai pas besoin d'y réfléchir longtemps – je vais voir le bourgmestre, et s'il me dit : « laisse tomber », je laisse tomber, et s'il me dit : « prends l'affaire en main », alors là je sais ce qu'il me reste à faire.
AFRA.– Heinrich ! Réfléchis bien ! Tu plonges toute notre famille dans le malheur !
LE PÈRE.– Ha ha ! Notre famille, laissez-moi rire ! Il y faudrait quelqu'un d'autre que monsieur le bourgmestre.
LA MÈRE.– (au père) Ça, pour faire des grandes phrases, tu es toujours là. C'est pourtant par le bourgmestre que nous avons tout appris.

HEINRICH.– (donne nerveusement un coup de poing sur la table) Ce n'est pas vrai ! C'est une calomnie ! On n'a pas le droit de porter un jugement sur un homme quand on n'est pas au courant de l'affaire.
AFRA.– Tu parles pour toi – mais je le connais peut-être mieux que toi et que vous tous, et maintenant, je peux encore vous dévoiler quelque chose. Le bourgmestre n'aurait absolument rien su si notre mère – notre propre mère – ne le lui avait pas dit.
HEINRICH ET LE PÈRE.– (consternés) Mère, est-ce vrai ?
La mère est assise à la table et pleure, le visage dans ses mains.
HEINRICH.– (se lève) Dieu vous garde.
LE PÈRE ET AFRA.– Mère ! Heinrich s'en va.
LE PÈRE (autoritaire).– Heinrich ! Tu restes ici ! Et tout de suite.
HEINRICH.– Je pars.
LE PÈRE.– Tu restes – sinon – (montrant la mère) – je la chasse. […]
(Extrait)

Karl Valentin, Soucis de famille *(1943) in* La Sortie au théâtre et autres textes*, Traduction de Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Editions Théâtrales, 2002, p. 74-75*

Inexplication de texte.

D'emblée, la courte pièce de Karl Valentin intitulée *Soucis de famille* se situe sur le terrain privilégié du drame bourgeois, ce « salon » que Diderot a voulu substituer aux lieux conventionnels et indéterminés de la tragédie classique, désireux comme le dit Dorval dans les *Entretiens sur le Fils naturel* de « transporter au théâtre le salon de Clairville, comme il est ». Mais cette indication inaugurale ne donnera pas lieu ultérieurement à un développement notable : de ce lieu bourgeois, il nous est dit, rien de plus, qu'il est meublé d'une table (sur laquelle le père donne nerveusement un coup de poing, à laquelle la mère s'assoit pour pleurer), et encore qu'on y entre et que tous finiront par en sortir.

Le dialogue entre le père et sa fille Afra débute abruptement et sans préparation, ce qui tendrait à tirer la scène vers la *tranche de vie* chère au méconnu Jean Jullien dans sa période naturaliste.

Pourtant la scène écrite par Karl Valentin n'est à l'évidence pas plus un drame bourgeois qu'une tranche de vie naturaliste même si elle leur emprunte à l'occasion quelques traits distinctifs, dont il faut bien avouer qu'ils nous égarent plus qu'ils ne nous éclairent.

Mieux vaut donc se résigner, comme le préconise Michel Vinaver pour sa méthode de la « lecture au ralenti », à suivre avec patience et abnégation la progression de l'action, en recensant informations et événements.

Il est d'emblée question d'une faute aux conséquences considérables (« personne n'aurait pensé que ça en arriverait là » ; « ce n'était pas ta faute »). Conformément au principe de condensation inhérent à la concentration imposée par les contraintes dramatiques, l'évocation du personnage de Heinrich est immédiatement suivie de son apparition. Sa première parole (« bonjour »), relativement pauvre sur le plan de la charge référentielle, n'en contribue pas moins à exacerber à l'extrême la tension instaurée par l'échange qui précède. C'est cette charge émotionnelle que renforce encore la riposte à l'unisson des deux protagonistes : « bonjour ! » Le point d'exclamation, précieuse

didascalie à l'usage des interprètes, traduira non seulement la surprise due à l'irruption inopinée de celui sur lequel on s'apprêtait à médire, autant que la culpabilité d'être pris en flagrant délit de médisance, mais aussi le reproche tacite adressé à celui qui mérite bien que l'on médise de lui, et encore l'à-propos des médisants soucieux de sauver les apparences, sans oublier la cordialité élémentaire due à qui vous souhaite une bonne journée.

Quant à la révélation qui suit ce brutal duel d'amabilités, « Joseph est revenu », elle soulève un cas de figure dramaturgique épineux, diamétralement opposé au procédé du quiproquo, qui place d'ordinaire le spectateur en surplomb des personnages. Or si tous, sur la scène, semblent prendre la mesure d'un tel coup de théâtre, il n'en va pas de même du spectateur qui ignore absolument qui est Joseph.

Le groupe de répliques qui suit tend pourtant à constituer momentanément Joseph en foyer central de la crise. À tel point que la faute inaugurale, dont le motif fait jusqu'ici défaut, pourrait coïncider avec ce retour. Mais tandis que la révélation de la clé de l'énigme se trouve provisoirement différée par un assaut de sentences à valeur proverbiales, il convient de se reporter à la deuxième partie du texte, non reproduite ici, et livrant de nouveaux renseignements capitaux relatifs à Joseph. Ainsi ce n'est plus de deux jours mais de quinze, nous apprend la Mère, dernière entrée en scène, que date son retour. Plus étonnant encore est l'attitude de Heinrich : « ça c'est une surprise, Joseph est revenu ! ». Cette stupéfaction éprouvée par celui-là même qui annonçait précédemment le retour de Joseph n'est pas sans semer une certaine confusion dans la conduite du drame. Confusion encore accentuée par le dialogue qui suit ce retournement d'attitude de Heinrich :

> *AFRA – Est-ce que Joseph le sait ?*
> *HEINRICH. – Joseph doit bien le savoir lui-même qu'il est revenu.*
> *AFRA. – Mais lui, de qui le sait-il, c'est ça que je voudrais savoir.*

L'amnésie qui semble ainsi frapper les protagonistes porte un coup fatal à l'idéal d'unité préconisé par Aristote dans sa *Poétique*. Plus de « bel animal » si chacun est incapable de se souvenir de ce

qu'il a dit, fait ou pensé quelques instants auparavant. La dialectique temporelle qui organise le déroulement dramatique sur le mode d'une suite absolue de présents (Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*), n'aurait alors plus cours. À cette progression linéaire se substituerait un mouvement à la fois cyclique et rétrograde reconduisant à chaque moment le drame vers un nouveau commencement.

Toujours est-il que tous les indices concourent à prouver que Joseph, accusé dans la seconde partie du texte de ne pas avoir « d'amour filial », est le frère d'Afra et de Heinrich. Voilà qui livre une donnée du plus haut intérêt : tous les personnages de la pièce sont de la même famille.

Que tous les protagonistes présents en scène appartinssent à la même lignée contribuerait à tirer, de manière évidente, le texte de Karl Valentin vers la tragédie. C'est d'Aristote encore que nous vient cette précieuse intuition, car qui d'autre que lui pour démêler l'écheveau d'un pareil morceau dramatique. « Le surgissement de violences au cœur des alliances – comme un meurtre ou un autre acte de ce genre accompli ou projeté par le frère contre le frère, par le fils contre le père, par la mère contre le fils ou le fils contre la mère –, voilà ce qu'il faut rechercher », nous dit le chapitre 14 de la *Poétique*(traduction Dupont-Roc et Lallot, Éditions du Seuil). Telle est la condition requise pour la production des affects tragiques que sont la frayeur et la pitié. À ce titre, *Soucis de famille* est une tragédie parfaitement conforme aux préceptes aristotéliciens. Si ensuite on entreprend d'y faire la part statistique de la frayeur et de la pitié, on conviendra aisément que les événements qui composent son action s'avèrent généralement moins effrayants que pitoyables.

Reprenons à présent le fil de l'échange dialogué à l'endroit où nous l'avions laissé. Après l'irruption de la Mère surgit en paroles mais non sans brutalité la figure du bourgmeste, alléguée par Heinrich à qui il semble mettre en mains une douloureuse alternative (d'un côté « prends l'affaire en mains », de l'autre « laisse tomber »), mais défiée par le Père (victime d'une hybris coupable ?), qui lui dénie le pouvoir de plonger son foyer dans le malheur. Détenteur du pouvoir civil (il est apparemment le plus

haut placé dans la petite dont il était question lors de la première didascalie), le bourgmestre n'en est pas moins doté d'une impressionnante omniscience relative aux tracas de ses administrés, ce qui n'est pas étonnant pour autant qu'on admette qu'au théâtre voir, savoir, et pouvoir vont de pair. Encore qu'en ce qui concerne le bourgmestre la question fasse débat entre les locuteurs, engagés dans des arguties qu'avec la meilleure volonté herméneutique il est bien difficile de tirer au clair.

Le morceau ainsi découpé s'achève sur la première menace de départ de Heinrich, sommé au contraire par le Père de rester. Grande affaire dramatique en effet que celle de rester ou de partir, comme d'ailleurs que d'entrer ou de sortir. Qu'on se souvienne de Léonce et Léna, qui dans la pièce de Büchner croient partir mais reviennent à ce qu'ils avaient fui pour y rester éternellement. Qu'on pense aux personnages de la *Cerisaie* de Tchekhov, attachés corps et âme à rester avant de se découvrir la joie insoupçonnée de partir, ou encore aux vagabonds d'*En attendant Godot* de Beckett, incapables de choisir entre l'un et l'autre (ce qui au théâtre équivaut à rester). Chez Karl Valentin, l'annonce du départ de Heinrich ne fait que préfigurer la seule issue possible à l'aporie tragique :

> *AFRA.*– (très calme) *Bon, je n'ai plus rien à faire dans cette maison. Je pars.*
> *Elle sort.*
> *HEINRICH.*– *Afra part – eh bien, je pars aussi.*
> *Il sort.*
> *LE PÈRE.*– *S'ils partent tous les deux, eh bien je pars aussi.*
> *Il sort.*
> *LA MÈRE.*– (en pleurs, crie en direction du père) *Père ! Toi aussi, tu pars ? Alors – moi non plus, je n'ai plus rien à faire ici.*
> *Elle sort.*
> *La scène est vide. Rideau.*

Ce qui, bien entendu, est un dénouement possible sur le plan strictement dramatique, mais laisserait en suspens dans des conditions réelles un certain nombre de questions, comme celle touchant au devenir de la propriété familiale.

Pour complète qu'elle tente d'être, l'explication qui précède laisse néanmoins ouvertes un certain nombre de questions sur

lesquelles pour différentes raisons il convient de ne pas s'étendre à outrance. La première a trait au sens profond de la tragédie valentinienne, qui comme on l'a parfois suggéré, ne cesse de nous échapper. L'auteur ne souhaiterait-il pas suggérer néanmoins que l'espace familial obéit à un fonctionnement rien moins que transparent, que la violence qui y règne n'a d'égale que le non-dit par lequel elle s'exprime, et que les circonstances des drames qui s'y jouent sont impénétrables y compris pour ses acteurs ?

La deuxième remarque est une constatation d'ordre métacritique : il semblerait qu'un texte incompréhensible soit loin d'être inexplicable, ce qui est une bonne nouvelle.

Enfin, la dernière hypothèse, qu'on se contentera d'avancer prudemment, porte sur l'éventuelle dimension comique de *Soucis de famille*. S'il s'avérait, ce qu'on ne se hasardera pas à affirmer aussi témérairement, que l'auteur ait voulu instiller dans sa tragédie des traits propres à marquer une distance avec le fond de son propos et à susciter de la sorte le rire, le commentaire qui précède s'en trouverait partiellement invalidé. Mais laissons là la chose au simple état de possibilité, car sur le comique il ne nous appartient pas de dire quoi que ce soit. Et voici pourquoi.

Dans un entretien inédit accordé en décembre 2000 à D.L. au sujet *du Mariage de Figaro* de Beaumarchais, J.G. déclarait : « Je pense qu'il est très difficile de parler directement du comique. Il est très facile d'écrire sur le tragique. Les bibliothèques sont pleines de livres pompeux sur le tragique. Mais il est à peu près impossible de parler ou d'écrire sur le comique » Et comme son interlocuteur se hasarda à lui demander : « pourquoi ? », J.G. répondit : « Tout tient dans une sentence de Voltaire : tout commentateur de bons mots est un sot. Un trait d'esprit que vous expliquez à quelqu'un qui ne le comprend pas devient insoutenable. Il en va de même du comique. On donnera des approximations générales, tristes ou solennelles. Je crois que le comique, il faut l'approcher en parlant d'autre chose, mais pas directement. »

VOLTAIRE,
« ARC. JEANNE D'ARC, DITE LA PUCELLE D'ORLÉANS »

Par Christiane MERVAUD
Université de Rouen

Mezerai conte que le prince de la milice céleste lui apparut; *j'en suis fâché pour Mezerai, et j'en demande pardon au prince de la milice céleste.*
La plupart de nos historiens qui se copient tous les uns les autres, supposent que la pucelle *fit des prédictions et qu'elles s'accomplirent. On lui fait dire qu'*elle chassera les Anglais hors du royaume, *et ils y étaient encore cinq ans après sa mort. On lui fait écrire une longue lettre au roi d'Angleterre, et assurément elle ne savait ni lire, ni écrire; on ne donnait pas cette éducation à une servante d'hôtellerie dans le Barrois; et son procès porte qu'elle ne savait pas signer son nom.*
Mais, dit-on, elle a trouvé une épée rouillée dont la lame portait cinq fleurs de lys d'or gravées; et cette épée était cachée dans l'église de Ste Catherine de Fierbois à Tours. Voilà certes un grand miracle !
La pauvre Jeanne d'Arc ayant été prise par les Anglais, en dépit de ses prédictions et de ses miracles, soutint d'abord dans son interrogatoire que Ste Catherine, et Ste Marguerite l'avaient honorée de beaucoup de révélations. Je m'étonne qu'elle n'ait rien dit de ses conversations avec le prince de la milice céleste. Apparemment que ces deux saintes aimaient plus à parler que St Michel. Ses juges la crurent sorcière, elle se crut inspirée; et c'est le cas de dire,
"Ma foi, juge et plaideurs, il faudrait tout lier."

Le texte figure dans les trois ouvrages suivants :

1) *Les Honnêtetés littéraires*, 1767 (« XXII[e] honnêteté »).

2) *Éclaircissements historiques a l'occasion d'un libelle calomnieux contre l'Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (ajout de 1769 à la « XVIII[e] sottise »)

3) *Questions sur l'Encyclopédie, 1770* (article « Arc. Jeanne d'Arc, dite la Pucelle d'Orléans »).

Un texte itinérant de Voltaire sur Jeanne d'Arc

Dans les *Oeuvres* de Voltaire, nombre de textes sont repris, parfois modifiés, parfois purement et simplement recopiés. Des unites textuelles voyageuses sont ainsi déplacées dans d'autres contextes. Cette circulation s'accentue au fil des ans. On l'explique en se référant à des catégories psycho-biographiques et on brandit le spectre du radotage. Dès le XVIIIe siècle, la polygraphie voltairienne tombe sous le coup de cette critique, Diderot ouvre le ban en s'en prenant aux *Lettres d'Amabed,* « rabâchage de toutes les vieilles polissonneries que l'auteur a débitées »[1]. Chez les commentateurs des oeuvres dites de vieillesse du patriarche de Ferney, c'est plutôt la gêne qui prévaut à cet égard. Meister, lorsqu'il dirigea, en l'absence de Grimm, la *Correspondance littéraire* mit l'accent sur la dimension pédagogique de la répétition dont un militant des lumières ne peut négliger l'efficacité, à condition qu'elle ne devienne point lassante. Notre propos, plus modeste, ne sera pas de nous interroger sur des causes, mais de tenter d'analyser des conséquences en s'intéressant aux effets produits par la mobilité sur un texte itinérant. Faut-il, sans autre forme de procès, l'expliquer dans son contexte d'origine ? Le sens est-il affecté par ces migrations ? Poser de telles questions paraît relever d'une curiosité tout au plus bonne à ravir des érudits. Or, cette pratique du transfert et du transplant de textes affecte une œuvre majeure, les *Questions sur l'Encyclopédie*, quantitativement et qualitativement.

Ce bréviaire de la pensée voltairienne recueille maints textes antérieurs, emprunte à des écrits divers et qui prennent place dans cette œuvre alphabétique aux côtés d'articles inédits rédigés pour répondre à *l'Encyclopédie ou* pour composer la propre encyclopédie du patriarche de Ferney. Ainsi l'article « Arc. Jeanne d'Arc dite la Pucelle d'Orléans », publié dans cet ouvrage en 1770, avait déjà paru à deux reprises, en 1767 au titre de « XXIIe honnêteté » dans *Les Honnêtetés littéraires, puis* comme ajout en 1769 à la « XVIIIe sottise de Nonnotte » des *Eclaircissements historiques* publiés en

1. Diderot, *Oeuvres complètes,* ed. Assézat, t.Vl, 367. Diderot reconnaissait, parmi ces « vieilles polissonneries », « l'ongle du lion caduc ».

1763.[1] Une dissertation sur la Pucelle ne peut laisser indifférent de la part de celui qui rima 8561 décasyllabes sur les aventures héroï-comiques d'une fille du peuple qui, sur intercession divine, sauve la France, est brûlée vive avec la bénédiction de l'Eglise et qui sera finalement canonisée au XX^e^ siècle. « Ma Jeanne », disait Voltaire. Ses plaisanteries sur le pucelage de cette belle fille plantureuse lui valurent maintes frayeurs alors que se multipliaient éditions pirates et copies falsifiées de ce divertissement aristocratique, de tonalité quasi canularesque. Or le texte sur Jeanne d'Arc, inseré dans trois ouvrages différents, *Les Honnetetés littéraires,* les *Eclaircissements historiques,* les *Questions sur l'Encyclopédie,* se situe dans un registre tout autre.

Des vers truffés de mots d'esprit, d'allusions coquines, de références parodiques avaient assuré la réputation sulfureuse du poème voltairien. Les quelques lignes que nous nous proposons d'étudier, n'ont rien à voir avec les morceaux de bravoure qu'on élit de préférence pour les scruter, pour cerner leurs moindres inflexions et qui autorisent des exercices de lecture convaincants. Ce n'est pas un « beau » texte, qui aurait sa place toute trouvée dans une anthologie. Mais c'est un texte que son auteur crut suffisamment important ou significatif pour le faire entrer, alors qu'il avait, par deux fois, été utilisé, dans cet « essai de quelques articles omis dans le grand dictionnaire, ou qui peuvent souffrir quelques additions, ou qui, ayant été insérées par des mains étrangères, n'ont pas été traitées selon les vues des directeurs de cette entreprise immense ».[2] Ce multi-usage serait-il preuve d'élection ou, au contraire, dévalue-t-il un texte bouche-trou ?

Dans ces quelques lignes, Voltaire, sans surprise, se livre à une critique acérée des prédictions attribuées à Jeanne, se moque d'un miracle qu'elle aurait accompli, ridiculise les voix qu'elle aurait entendues. Il refuse toute intervention du merveilleux dans son histoire, récuse celle de Dieu tout autant que celle du Malin selon

1. Ce texte est reproduit par Moland dans les *Éclaircissements historiques,* M, XXIV, 498-499, seulement signalé pour les deux autres oeuvres (M, XXVI,148 et M, XVII, 351).
2. « Introduction aux *Questions sur l'Encyclopédie* par des amateurs », M, XVII, 6.

des juges la condamnant pour fait de sorcellerie. Il conclut en citant *Les Plaideurs*, « Ma foi, juges et plaideurs, il faudrait tout lier », puis se ravise, conscient de l'indécence de ce ton désinvolte, et il ajoute : « si l'on pouvait se permettre la plaisanterie sur de telles horreurs ». Ces courts paragraphes appartiennent à la première partie d'une dissertation qui relève les ridicules de cette histoire. La seconde partie fera entendre la voix de l'indignation sur ce qu'elle a d'horrible.

Ce texte a été conçu comme une réponse à l'abbé Nonnotte qui, dans ses *Erreurs de Voltaire*, réfute le chapitre LXXX de l'*Essai sur les mœurs*, « De la France au temps de Charles VII. De la Pucelle et de Jacques Cœur ». Deux thèses s'affrontaient, une version laïcisée, une version cléricale. Dans *l'Essai* sur les mœurs, Voltaire s'était attaché à mettre au jour des ressorts purement humains. « Un gentilhomme des frontières de Lorraine », nomme Baudricourt fut à l'origine d'un « expédient » pour tirer Charles VII de l'état déplorable où il était réduit. Il « crut trouver », dans une servante de cabaret, « un personnage propre à jouer le rôle de guerrière et d'inspirée. L'artifice réussit grâce à la collaboration de l'intéressée » Jeanne eut assez de courage et assez d'esprit pour se charger de cette entreprise ». Des complicités plus ou moins tacites permirent au stratagème de s'imposer : « Elle fut examinée par des femmes, qui ne manquèrent pas de la trouver vierge, et par une partie des docteurs de l'Université et quelques conseillers du Parlement, qui ne balancèrent pas à la déclarer inspirée; soit qu'elle les trompât, soit qu'ils fussent eux-mêmes assez habiles pour entrer dans cet artifice : le vulgaire le crut, et ce fut assez. »[1] Alors commence la chevauchée héroïque de Jeanne, sa présence au sacre de Reims, puis sa capture, sa captivité, le jugement inique, la mort sur le bûcher. Nonnotte, que ce récit révulse, s'attaque à des points de détail. I1 entend prouver que Jeanne était bien une bergère et non une servante, sainte Catherine et sainte Marguerite préférant sans doute se faire entendre dans un cadre bucolique. Puis il cite les actes du procès, réfute trois historiens, Rapin-Thoiras, Enguerrand de Monstrelet, Girard du Haillan qui se sont efforcés d'affaiblir le merveilleux de cette histoire, enfin conclut

1. *Essai sur les mœurs,* éd. R. Pomeau, Paris, Garnier, 1963, t. 1, 750-75 1.

par un argument d'autorité : « des seigneurs, des magistrats, des docteurs, des gens de guerre, des religieux » ont reconnu dans ces faits « de l'inspiration et du miraculeux ».[1]

Voltaire réplique, fourbissant ses arguments. Son texte s'inscrit dans une polémique et s'affiche comme tel. Dans *Les Honnêtetés littéraires,* il passe en revue ses ennemis qu'il fustige d'importance, le mot "honnêteté" soulignant ironiquement le refus de toute civilité. Aussi l'abbé de Cavayrac, Jean-Jacques Lefranc de Pompignan, maître Abraham Chaumeix, La Beaumelle composent-ils une galerie de portraits au vitriol. Celle-ci s'enrichit d'une « XXIIe honnêteté », en 17 points, infligeant une leçon à ce « cher Nonnotte », au « petit Nonnotte », à « l'ex-révérend père ex-jésuite Nonnotte » dont les bévues ou ignorances sont commentées avec hargne. Dans ce contexte, l'argumentation de ces paragraphes qui mettent en cause prédictions, miracles, mission dictée par des voix célestes, il renvoie au texte absent de Nonnotte, plus encore au cuistre qui en est l'auteur et auquel il faut prouver que Jeanne était « une idiote hardie qui se croyait inspirée; une héroïne de village à qui on fit jouer un grand rôle ». La lettre du texte importe moins que l'intention polémique qui l'aimante.

En 1769, selon une technique qui s'apparente au « coupe-collé », ce même texte est appelé à la rescousse pour grossir la XVIIIe sottise de Nonnotte des *Éclaircissements historiques.* Auparavant cette « sottise » était indigente ; elle portait sur la date de naissance de Jeanne d'Arc et donnait lieu à discussions vetilleuses. La charge de la XXIIe honnêteté, autrement riche de substance, est alors transférée. Dès 1767, Voltaire prétendait éclairer le publie qui aime l'histoire, sa dissertation trouve tout naturellement place dans un ouvrage dont le dessein était ainsi défini : « S'il s'agit de goût, on ne doit répondre à personne, par la raison qu'il ne faut pas discuter des goûts ; mais est-il question d'histoire, s'agit-il de discuter des faits intéressants, on peut répondre au dernier des barbouilleurs, parce que l'intérêt de la

1. Nonnotte, *Les Erreurs de Voltaire,* Lyon, MDCCLXX, t. 1, 201-209 (chap. XXII « De Jeanne d'Arc »).

vérité doit l'emporter sur le mépris des libelles. Ceci sera donc un procès par-devant le petit nombre de ceux qui étudient l'histoire et qui doivent juger ».[1] Ainsi se plaide, devant des spécialistes, le « procès » de Nonnotte cet « ex-jésuite », « savant comme un prédicateur » et « poli comme un homme de collège ». Les *Éclaircissements historiques* entendent réfuter systématiquement *Les Erreurs de Voltaire*. La XVIII[e] sottise s'ouvre sur une vive attaque qui conditionne la lecture de la suite : « Que cet homme charitable insulte encore aux cendres de Jean Hus et de Jérôme de Prague, cela est digne de lui; qu'il veuille nous persuader que Jeanne d'Arc était inspirée et que Dieu envoyait une petite fille au secours de Charles VII contre Henri VI, on pourra rire ».[2] Cette phrase introductive situe cette XVIII[e] sottise dans le double registre du ridicule et de l'horreur.

Dans *Les Honnêtetés littéraires* comme dans les *Éclaircissements historiques*, règlement de comptes et mise au point historique s'inscrivent dans des ouvrages composés de courts chapitres, liés par un dessein d'ensemble que marque la numérotation des « honnêtetés » ou des « sottises ». Cette composition permet d'accumuler des réponses sur des points bien cibles. Le texte concernant Jeanne d'Arc, l'un des plus longs, entrait dans des énumérations ; or il se voit arraché à son contexte polémique, comme si son sens n'était pas épuisé par les circonstances qui l'avaient vu naître. Ce texte est devenu article des *Questions sur l'Encyclopédie* et l'on trouve trace de ce transfert délibéré dans la *Correspondance* de Voltaire qui écrit à son libraire Cramer en mars 1770 : « On avait oublié d'envoyer l'article Arc Jeanne d'Arc, dite la pucelle d'Orléans, qui doit être placé avant l'article Ardeur ».[3]

La signification de cette page dépasserait-elle sa première fonction, celle d'une réplique ? Ou bien serait-elle susceptible d'assumer d'autres fonctions ?

1. M, XXIV, 483.
2. M XXIV, 497-498.
3. D 16232. Nous renvoyons à l'édition Besterman de la *Correspondance* de Voltaire, Genève-Oxford, 1968-1977.

Le portrait de Jeanne en « idiote hardie » qui fut le jouet de manigances politiques avant d'en devenir la victime se voit accorder une chance d'être lu autrement. Voltaire supprime toute référence à son duel avec Nonnotte. Plus de mise en garde, plus d'admonestation : « Apprends, Nonnotte, comme il faut étudier l'histoire quand on ose en parler ».[1] Le texte gagne en respectabilité. L'attaque contre Mézerai et la plupart de nos historiens « qui se copient tous les uns les autres » paraît inspirée seulement par les exigences d'une saine critique. Ainsi Mezerai « conte » et le terme est d'une propriété remarquable : l'apparition du prince de la milice céleste relève d'une activité fabulatrice, de la part de Jeanne, de la part aussi de son historien. Voltaire avait déjà relevé cette assertion de Mézerai dans un article envoyé le 30 septembre 1764 à la *Gazette littéraire*[2], la corrigeant par un autre jugement de l'historien dans son *Abrègé chronologique de l'histoire de France* qui, plus prudemment, rapportait que Jeanne « assurait avoir commission expresse de Dieu ».

Selon une technique éprouvée, Voltaire intervient à la première personne, dialoguant avec Mézerai et avec le prince de la milice céleste dont il remarquera plus loin que Jeanne ne dit mot de ses conversations. Il prévoit des objections dans une incise : « mais, dit-on », et commente ce grand miracle par une exclamation. La familiarité du ton contribue à cette démystification. Le traitement infligé aux prédictions ressort du procédé du démenti par les faits : comme la terre tremblant de nouveau après le bel autodafé de Lisbonne, les Anglais, que Jeanne devait chasser du royaume, y sont encore « cinq ans après sa mort ». La preuve a été administrée, elle l'est moins à propos de cette lettre que Jeanne aurait envoyée, alors qu'elle ne sait pas écrire, et qu'elle pourrait avoir dictée. Enfin Voltaire ridiculise un miracle, celui de la découverte d'une « vieille épée rouillée », puis ironise sur les saintes jaseuses.

1. M XXIV, 503, phrase qui n'a pas été reproduite dans les *Questions sur l'Encyclopédie.*
2. M XXV,213.

Ce texte illustre l'une des constantes de la pensée historique voltairienne. On l'a dit justement : « La philosophie se mesure, chez les historiens, au statut de la fable (mythes de fondation, miracles, desseins providentiels), des héros, des rois et des prêtres »[1]. A la « barbarie cléricale et gothique » s'opposent la lucidité critique et le raisonnement. Cette page sur Jeanne qui fait entendre la voix de la philosophie dans l'histoire, insérée dans les *Questions sur l'Encyclopédie*, est alors mise en perspective. Elle prend place dans le large tour d'horizon d'une oeuvre alphabétique. » Jeanne d'Arc dite la Pucelle d'Orléans », sans la présence grimaçante de Nonnotte et sans la cohorte des crédules, doit révéler son vrai visage.

L'article s'apprécie alors à l'intérieur des réseaux des *Questions sur l'Encyclopédie.* Il joue son rôle parmi de grandes figures historiques d'Alexandre à Théodose, tout un ensemble d'articles dans lesquels Voltaire s'attache à pourchasser les contes de vieilles, à dénoncer des légendes, à combattre des réputations usurpées. Il prend place également dans la thématique si riche du refus de l'irrationnel et du suprarationnel, d'« Apparition » qui renvoie en note à « Vision » et à « Vampires », à « Miracles », à « Prophéties ». Les phénomènes de communication avec l'au-delà relèvent pour Voltaire « du genre de la friponnerie, ou du genre de la folie »[2] ; les miracles ou les prédictions, violations des lois immuables de la nature, sont de l'ordre des impossibilités. L'enjeu de ce texte est alors différemment accentué dans les *Questions sur l'Encyclopédie,* centré sur l'esprit d'affabulation, problème autrement important que des querelles avec un abbé Nonnotte.

Ainsi le même texte, transféré et transplanté, bien que reproduit à la lettre près, n'est-il ni tout à fait le même ni tout à fait un autre pour le lecteur. Il éveille des harmoniques qui varient selon l'ouvrage dans lequel il est greffé. Le texte migrant désarçonne, y compris lorsqu'il ne subit pas de métamorphose.[3]

1. J. Goldzink, *Voltaire,* « Portraits littéraires », Paris, Hachette, 1994, p. 97.
2. 12. M, XX, 582.
3. La question des textes transférés, mais également celle des textes réécrits dans les *Questions sur l'Encyclopédie,* est d'importance. Elle n'a guère été étudiée jusqu'alors. Sur l'article « Propriété », voir C. Mervaud, « Réemploi et réécriture

Toute explication de texte est un combat avec l'ange. La tâche est singulièrement compliquée pour ces unités textuelles mobiles à géométrie variable. Habituellement, un texte appartient à une œuvre qui serait gravement mutilée s'il en était soustrait. Ces textes voyageurs de l'œuvre de Voltaire ne sont pas obligatoirement polysémiques, même s'ils reçoivent, de contextes différents, des éclairages qui les font miroiter, mettant en valeur tel aspect au détriment d'autres potentialités.

Peut-être doit-on expliquer ces textes dans leurs apparitions successives, marquant ainsi qu'ils ne sont pas univoques ? Au lieu de chercher à cerner leur essence, il resterait à étudier leurs existences et la question de la « beauté » du texte serait assez accessoire. Dans l'« Introduction aux *Questions sur l'Encyclopédie* par des amateurs », Voltaire déclarait : « Quelques gens de lettres qui ont étudié *l'Encyclopédie* ne proposent ici que des questions, et ne demandent que des éclaircissements ; ils se déclarent douteurs et non docteurs »[1]. Les textes itinérants de Voltaire posent maintes questions non résolues, ils demandent des « éclaircissements », ils laissent à penser sur une conception de l'œuvre et de l'écriture voltairiennes, ils invitent surtout, à l'instar des amateurs, à rester douteurs.

---

dans les *Questions sur l'Encyclopédie : l'exemple* de l'article "Propriété"« , SVEC 2003 : 01,3-26.

1. M, XVII, 3.

VOLTAIRE, *DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE*, *article « VERTU »*

Par Annie BECQ

Qu'est-ce que vertu ? Bienfaisance envers le prochain. Puis-je appeler vertu autre chose que ce qui me fait du bien ? Je suis indigent, tu es libéral; je suis en danger, tu me secours; on me trompe, tu me dis la vérité; on me néglige, tu me consoles; je suis ignorant, tu m'instruis : je t'appellerai sans difficulté vertueux. Mais que deviendront les vertus cardinales et théologales ? Quelques-unes resteront dans les écoles.

Que m'importe que tu sois tempérant ? c'est un précepte de santé que tu observes; tu t'en porteras mieux, et je t'en félicite. Tu as la foi et l'espérance, et je t'en félicite encore davantage; elles te procureront la vie éternelle. Tes vertus théologales sont des dons célestes; tes cardinales sont d'excellentes qualités qui servent à te conduire mais elles ne sont point vertus par rapport à ton prochain. Le prudent se fait du bien, le vertueux en fait aux hommes. Saint Paul a eu raison de te dire que la charité l'emporte sur la foi, sur l'espérance.

Mais quoi, n'admettra-t-on de vertus que celles qui sont utiles au prochain ? Eh! comment puis-je en admettre d'autres? Nous vivons en société; il n'y a donc de véritablement bon pour nous que ce qui fait le bien de la société. Un solitaire sera sobre, pieux, Il sera revêtu d'un cilice; eh bien, il sera saint : mais je ne l'appellerai vertueux que quand il aura fait quelque acte de vertu dont les autres hommes auront profité. Tant qu'il est seul, il n'est ni bienfaisant ni malfaisant; il n'est rien pour nous. Si saint Bruno a mis la paix dans les familles, s'il a secouru l'indigence, il a été vertueux; s'il a jeûné, prié dans la solitude, il a été un saint. La vertu entre les hommes est un commerce de bienfaits; celui qui n'a nulle part à ce commerce ne doit point être compté. Si ce saint était dans le monde, il ferait du bien sans doute; mais tant qu'il n'y sera pas, le monde aura raison de ne lui pas donner le nom de vertueux; il sera bon pour lui, et non pour nous.

Mais, me dites-vous, si un solitaire est gourmand, ivrogne, livré à une débauche secrète avec lui-même, il est vicieux; il est donc vertueux, s'il a les qualités contraires. C'est de quoi je ne puis convenir : c'est un très vilain homme s'il a les défauts dont vous parlez; mais il n'est point vicieux, méchant, punissable par rapport à la société, à qui ses infamies ne font aucun mal. Il est à présumer que, s'il rentre dans la société, il y fera du mal, qu'il y sera très vicieux; et il est même bien plus probable que ce sera un méchant homme, qu'il n'est sûr que l'autre solitaire tempérant et

chaste sera un homme de bien; car dans la société les défauts augmentent, et les bonnes qualités diminuent.
On fait une objection bien plus forte ; Néron, le pape Alexandre VI, et d'autres monstres de cette espèce, ont répandu des bienfaits; je réponds hardiment qu'ils furent vertueux ce jour-là.
Quelques théologiens disent que le divin empereur Antonin n'était pas vertueux; que c'était un stoïcien entêté, qui, non content de commander aux hommes, voulait encore être estimé d'eux; qu'il rapportait à lui-même le bien qu'il faisait au genre humain; qu'il fut toute sa vie juste, laborieux, bienfaisant par vanité, et qu'il ne fit que tromper les hommes par ses vertus; je m'écrie alors : « Mon Dieu, donnez-nous souvent de pareils fripons! »

Machine de guerre contre l'Église romaine, le *Dictionnaire philosophique* ne saurait proposer à qui le consulte une ou des définitions ou encore la même examinée depuis des points de vue divers, en toute sérénité. L'article « Vertu » qui termine cet étrange dictionnaire dont l'auteur discourt à la première personne et apostrophe vigoureusement son lecteur, offre un exemple particulièrement réussi de l'énonciation – dont les modalités sont elles-mêmes porteuses de sens – d'un thèse chère à Voltaire : la définition tout humaine et sociale de la vertu par la bienfaisance, hors de toute perspective théologique et surnaturelle.

Énoncée d'entrée de jeu : « Qu'est-ce que vertu ? Bienfaisance envers le prochain » cette définition va subir, au fil des cinq paragraphes suivants des objections de plus en plus fortes et subtiles que le « je », auteur de l'article, balaiera victorieusement. Elles sont le fait d'une instance de discours qui revêt des formes diverses et entretient avec le je-auteur des rapports complexes : d'une espèce d'inclusion à l'opposition nettement inscrite de deux discours.

La question initiale en effet exhibe bien à la fois la posture spécifique du lecteur de dictionnaire consultant ce type d'ouvrage pour découvrir le sens d'un mot et celle de l'auteur dont l'écriture suppose ce questionnement. Mais ce lecteur, loin d'être innocent, dispose d'un savoir préalable qui fait d'emblée de ces questions des objections ; il a déjà une certaine idée de la vertu, parfaitement connue du je-auteur, dans lequel il est pour ainsi dire inclus, et par la déconstruction de laquelle passe la production de la notion nouvelle. Quelle est cette idée à détruire ? A l'allusion vague (« autre chose ») succèdent les termes précis, techniques, de « vertus cardinales et théologales », en même temps que se détachent, émanent en quelque sorte, du « je » un « tu », puis une question (« Mais que deviendront les vertus cardinales et théologales ? ») dont la formulation diffère de celle d'une objection impliquée par la réflexion du « je » et qui amorce un dialogue.

Pourtant le « tu », pour ainsi dire sécrété par le « je », n'est pas d'emblée celui de l'interlocuteur voire de l'adversaire : c'est cette espèce de tu générique qui sert à proposer un exemple et qui vient donner corps au « ce qui » abstrait de « ce qui me fait du bien ». Le

« je » est son « prochain » et ce « tu » s'emploie à combler les divers manques dont doit souffrir le « je », en autant d'actes que celui-ci dit incontestablement vertueux. Le « tu » apostrophé dans le paragraphe deux garde cette valeur générique mais il est surtout pris à partie dans un pseudo-dialogue où le « je » confisque sa parole, développant l'amorce sur laquelle s'est conclu le paragraphe précédent, et il incarne maintenant le détenteur et le défenseur des vertus cardinales et théologales, le chrétien à qui Saint Paul a parlé. C'est à un personnage de ce genre qu'il faut attribuer la deuxième objection qui ouvre le paragraphe trois, encore qu'elle ne jouisse pas d'un statut vraiment indépendant du discours du « je ».

Au reste, ce long paragraphe, central, ne comporte aucune inscription de l'instance objectrice : le « tu » a disparu, relayé dans sa fonction d'incarner les exemples par une figure désignée à la troisième personne : « un solitaire », ce qui crée une certaine distance par rapport au « je » locuteur, lequel au reste parle surtout au nom de la société, de la communauté humaine : il use d'un « nous » qui a peut-être absorbé le « tu » des premiers paragraphes – à moins que celui-ci ne reparaisse, lui aussi pluralisé, dans le « vous » qui formule une objection retorse au paragraphe cinq. Quoique présenté dans une incise (« me dites-vous ») qui l'enserre encore dans le discours du « je », ce « vous » formule une objection qui lui est clairement attribuée. Mais la réfutation du « je » occupe beaucoup plus de terrain et, paradoxalement, l'inscription explicite d'un discours de l'adversaire, nettement distinct de celui du « je » (« On fait une objection », « quelques théologiens disent ») dans les deux derniers paragraphes, s'accompagne du flou impersonnel du « on » comme sujet ou de l'indéfini « quelques » qui jette le soupçon sur des prises de position qui devraient être unanimes. Inversement, le « je » se définit de plus en plus fermement face çà des objections qui se sont détachées de lui et son cri de triomphe final, adressé directement à Dieu par-dessus la tête des spécialistes officiels que sont les théologiens, prend la forme du discours direct du personnage d'une espèce d'apologue.

Ce n'est pas au terme de quelque déduction linéaire qu'est apparue cette définition de la vertu : elle s'est imposée d'entrée de

jeu comme une évidence vécue par tout homme vivant en société. Tout est dit dès le premier paragraphe et la démonstration consiste à développer et surtout, selon une stratégie qui rappelle ce que Pascal entendait par l'ordre du cœur (la digression sur chaque point concernant la fin pour la montrer toujours) à revenir obstinément sur l'idée qu'il n'est pas de vertu sans bienfaisance, en l'envisageant sous les éclairages divers que permettent les objections successives – lesquelles cherchent, au nom de ce que les chrétiens entendent par vertu, à contester le caractère suffisant de la bienfaisance. Aussi est-ce à ces vertus cardinales et théologales que s'attaque le deuxième paragraphe pour les écarter, non parce qu'elles seraient contraires a la vertu, c'est-à-dire des vices, mais parce qu'elles sont autre chose : tempérance et prudence par exemple, parmi les premières, « d'excellentes qualités », bonnes pour la santé et la conduite, foi, espérance et charité, des « dons célestes », propres à assurer le salut. Elles ne peuvent qu'être bénéfiques mais sans mériter le nom de vertu puisque le bien qu'elles apportent reste limité à celui qui en est doté.

Conclusion parfaitement entendue par l'adversaire qui avance alors le cas-limite du « solitaire » à qui le retrait du « commerce » des hommes interdit la bienfaisance mais dont la sobriété, la piété, les mortifications semblent bien mériter le nom de vertu. Voltaire le lui refuse, sans pour autant disqualifier les qualités de l'ermite, mais il les fait relever de la sainteté, relation tout individuelle à Dieu comme les vertus théologales au nom d'une distinction d'ordres – implicite dans la formulation restrictive de l'objection : n'admettra-t-on de vertus que celles qui sont utiles au genre humain ? En effet si, dans le célèbre schéma pascalien, l'ordre de l'esprit n'est rien du point de vue de celui de la charité, c'est ici la conduite du saint ermite qui n'est « rien » aux yeux de la communauté humaine. Finalement, à condition d'amputer la charité de sa dimension surnaturelle, Saint-Paul qui la met au-dessus d'espérance et foi s'accorde avec le « monde » qui n'estime pas le saint vertueux et ils ont tous deux « raison » .

L'adversaire tente alors de prendre l'auteur au piège d'un raisonnement supposant admis comme prémisse que gourmandise, ivrognerie, impureté sont des vices, soit le contraire de vertus. En

découlera nécessairement la conclusion qu'un solitaire qui ne se livre à aucun de ces excès est vertueux ; mais, pour l'auteur, intempérance ou débauche solitaire ne sont que des défauts, particulièrement infâmes certes, et non des vices puisque, comme son antonyme vertu cette notion exige l'existence de rapports sociaux et emporte avec elle de ce fait la possibilité de sanctions. Ce n'est pas le cas des pratiques, si déshonnêtes fussent elles de cet infâme solitaire qui ne regardent que lui. L'absence de ces défauts ne permet pas de le dire vertueux, pas plus, au reste, que le refus de l'auteur de le dire vicieux sinon « vilain ».

Ce que les chrétiens appellent vertus est donc autre chose, « dons célestes », « excellentes qualités », sainteté, dans la mesure ou tout cela n'a pas d'incidence sociale ; mais la certitude que l'entrée d'un saint Bruno, le fondateur de l'ordre des Chartreux, dans le « monde » le rendrait vertueux puisqu'« il y ferait du bien sans doute », s'effrite dangereusement au paragraphe suivant : l'inscription dans des rapports sociaux n'est que la condition nécessaire, minimale, de la manifestation de la vertu ; tempérance ou chasteté ne sont pas forcément convertibles en vertus sociales ; mieux – ou pire ? – c'est le contraire qui peut se produire car, remarque l'auteur sans illusion sur les relations humaines, « dans la société les défauts augmentent et les bonnes qualités diminuent ». Voila donc entendue la cause des vertus cardinales et théologales.

L'objecteur va alors attaquer de front la liaison nécessaire et suffisante de bienfaisance et vertu, à partir des exemples, inverses, des deux derniers paragraphes. Comment dire vertueux des « monstres » tels que Néron ou Alexandre VI Borgia, sous prétexte qu'il leur est arrivé de répandre des bienfaits, ou – objection de Praticien au fait du problème théologique de la validité en vue du salut de la vertu des païens – des païens comme l'empereur Antonin dont la conduite vertueuse constante dictée par la seule « vanité », donc le souci de son bien propre (limitation à soi dénoncée chez le tempérant ou le saint), s'est ramenée à « tromper les hommes » ? L'auteur se tire de ces objections en s'en tenant pragmatiquement aux seuls actes des personnages cités, indépendamment des autres aspects de leurs conduites et de leurs caractères ou de leurs motivations. Seuls comptent les résultats, même ponctuels, pour les autres hommes et l'évidence massive

des vertus du « divin » empereur païen fait sombrer dans le ridicule et le dérisoire l'argutie théologique que l'ironie joyeuse de l'auteur feint d'adopter pour la minimiser par le terme farcesque de « fripon ».

Disqualification des notions de vertu des chrétiens dont il récupère le lexique (le « prochain »), cet article illustre bien la visée polémique du *Dictionnaire*, la virtuosité argumentative, la bonne information théologique et l'ironie d'un auteur qui a bien lu Pascal, et laisse son lecteur tirer ses conclusions. Peut-être celui-ci remarquera-t-il quelques phénomènes structurels porteurs de sens : seul représentant de la lettre V et dernière entrée d'un dictionnaire alphabétique ([1]), l'article « Vertu » se voit doublement mis en valeur, et pourquoi, une fois parvenu au terme de l'ouvrage, ne pas se retourner pour jouer avec des effets d'échos réciproques à distance, vers l'article « Abbé » avec lequel démarre allègrement *La Raison par alphabet*, comme le sémillant abbé de la chanson grivoise sur l'air de laquelle l'apostrophe Voltaire : « Où allez-vous, M. l'abbé ? » ? Voir les « demoiselles », complètera-t-on, et cet ecclésiastique débauché qui se voit rappeler d'emblée qu'« abbé signifie père » et que la procréation est un acte éminemment bienfaisant qui rend « service à l'État » (un « acte de vertu » ?), ne montre-t-il pas déjà comment l'absence de chasteté devient un vice, puisque l'activité sexuelle de ce célibataire ne peut s'exercer qu'aux dépens de « la paix des familles » que la vertu s'emploie à instaurer ?

1. Ces remarques ne s'appliquent évidemment qu'à l'édition de 1769.

EMILE ZOLA, *GERMINAL*

Par Muriel LOUÂPRE
Université de Paris V

C'était la vision rouge de la révolution qui les emporterait tous, fatalement, par une soirée sanglante de cette fin de siècle. Oui, un soir, le peuple lâché, débridé, galoperait ainsi sur les chemins ; et il ruisselleraît du sang des bourgeois, il promènerait des têtes, il sèmerait l'or des coffres éventrés. Les femmes hurleraient, les hommes auraient ces mâchoires de loups, ouvertes pour mordre. Oui, ce seraient les mêmes guenilles, le même tonnerre de gros sabots, la même cohue effroyable, de peau sale, d'haleine empestée, balayant le vieux monde, sous leur poussée débordante de barbares. Des incendies flamberaient, on ne laisserait pas debout une pierre des villes, on retournerait à la vie sauvage dans les bois, après le grand rut, la grande ripaille où les pauvres, en une nuit, efflanqueraient les femmes et videraient les caves des riches. Il n'y aurait plus rien, plus un sou des fortunes acquises, jusqu'au jour où une nouvelle terre repousserait peut-être. Oui, c'étaient ces choses qui passaient sur la route, comme une force de la nature, et ils en recevaient le vent terrible au visage.

Emile Zola, Germinal*, in* Les Rougon-Macquart*, t. III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1436.*

Le peuple défait, un exemple de recomposition symbolique dans *Germinal*.

S'il est une scène de *Germinal* qui a connu une belle carrière scolaire, c'est bien celle où une poignée de bourgeois cachés dans une grange assistent au défilé furieux des grévistes affamés.

Alain Pagès a montré[1] combien cette scène, expurgée de ses éléments explicitement sexuels, a fréquemment été utilisée par les éditeurs scolaires comme commentaire à des leçons d'histoire portant sur les mouvements révolutionnaires. Confusion facile, tant le texte multiplie les références historiques, mais confusion quand même, qui efface d'un coup toute la duplicité du dispositif zolien. Celui-ci ne se limite pas en effet à aligner une émeute ouvrière sur les images des émeutes révolutionnaires, mais met en dissonance deux traitements historiques de l'émeute, et par conséquent deux points de vue contradictoires sur la nature de ces rassemblements. Cette duplicité qu'une lecture didactique du texte efface, certains critiques en ont montré à leur corps défendant l'efficacité, en se sentant obligés de dénoncer le supposé racisme de classe de Zola, bourgeois haineux qui représenterait ici la vision tendancieuse d'un peuple dégradé : tel est le propos d'une monographie déjà ancienne de Paule Lejeune[2].

On serait tenté de juger qu'il s'agit d'une banale divergence interprétative imputable aux options idéologiques des uns et des autres. Ce serait réduire – une fois de plus – le texte de Zola au statut d'objet transparent soumis passivement aux lectures critiques, alors que la variété de ces lectures ne se conçoit au contraire que si l'on met au jour le piège herméneutique sur lequel est fondé ce passage, ainsi que son substrat textuel, dont les enjeux vont bien au-delà de la simple idéologie zolienne. S'il y a là tableau du peuple, portrait charge pour les uns, conforme à l'imagerie révolutionnaire pour les autres, la question de la valeur reconnue au peuple est pourtant seconde. Elle n'a de pertinence

1. A. Pagès, *La Bataille littéraire, essai sur la réception du naturalisme à l'époque de Germinal*, Paris, Séguier, 1989.
2. P. Lejeune, Germinal*, un roman anti-peuple*, Paris, Nizet, 1978.

que du fait du dialogue du texte avec « l'imagerie », c'est-à-dire en raison de sa capacité à faire image, avec ou contre d'autres images, dont les significations idéologiques passent en contrebande : le débat qui oppose les lecteurs de *Germinal* est inscrit dans la nature du texte, à la fois lieu d'un cliché et d'un débat entre des clichés.

LE TABLEAU DU PEUPLE : UN DISPOSITIF EXEMPLAIRE D'ELABORATION SYMBOLIQUE

La facilité avec laquelle cette scène a pu produire des morceaux choisis, et devenir le lieu de prises de position idéologiques virulentes, tient d'abord à sa construction. L'ensemble de la scène est vu depuis une grange, entre les planches disjointes d'une porte charretière : « elle avait de telles fentes, qu'on apercevait la route entre ses bois vermoulus ». Ces meurtrières de hasard offrent l'équivalent d'un objectif, trou-cadre qui permet à la scène observée de se détacher du récit pour former une image, échangeable et transférable, qui va se mettre à circuler comme un *cliché* – elle le fait brillamment dans les manuels d'histoire des écoliers, mentionnés par Alain Pagès. La vision encadrée feuillette les niveaux de réalité du texte, l'objet regardé semblant appartenir à un autre niveau que le personnage-spectateur. Ensuite, et du fait de cette différence de niveaux, la scène est moins ce qui est vu par un trou qu'un trou elle-même dans le *continuum* du roman. Plutôt que découpée par les bords de l'orifice-objectif, elle se détache comme un morceau d'une matière autre, corps étranger au narratif vis-à-vis duquel son destin est de s'affranchir, ici sous forme de *topos*.

Ce dispositif d'encadrement, par ailleurs procédé récurrent chez Zola, avait déjà été utilisé un peu plus haut dans *Germinal*, dans une scène qui prépare et oriente celle de la grange. On y voit, au début de la grève, Cécile Grégoire et son promis, l'ingénieur Paul Négrel, épier par le trou de serrure les ouvriers venus en délégation présenter leurs requêtes[1] :

1. E. Zola, *Germinal, op. cit.*, p. 1316.

Ils étouffaient des rires, ils parlaient très bas.
– les voyez-vous ?
– oui… J'en vois un gros, avec deux autres petits, derrière.
– Hein ? Ils ont des figures abominables.
– Mais non, ils sont très gentils.

Il s'agit de la réplique, sur le mode léger, de la scène de la grange. Les ouvriers offrent un spectacle au bourgeois, ils sont soumis à une lecture binaire (abominables /gentils), à la fois morale et esthétique. Devant la grange, le défilé des ouvriers sera explicitement rattaché à la tradition rhétorique de « la belle horreur » : au « quels visages atroces ! », balbutié par Mme Hennebeau répondra le « oh ! superbe ! » de Lucie et Jeanne, « remuées dans leur goût d'artiste par cette belle horreur »[1].

Mis à distance par leur constitution en spectacle, symboliquement séparés du spectateur bourgeois par le mur troué, à la fois 4ème mur théâtral et accessoire caractéristique du dispositif voyeuriste, le monde ouvrier apparaît au lecteur comme en un tableau : ce qui est spectacle pour le personnage-spectateur est pour le lecteur image, découpée dans le tissu du texte et proposée à son appropriation. Le défilé des grévistes se déploie ainsi dans un autre espace textuel, il est d'une autre nature que la scène encadrante, au risque de s'affranchir des contraintes qui gouvernent le reste du roman. C'est du reste une habitude de Zola que de se donner des bornes, un cadre, pour mieux lâcher la bride au fantasme : la dimension épique du texte, « le saut dans les étoiles » prend appui sur un espace soigneusement délimité[2].

Le dispositif d'encadrement qui permet l'insertion du fantasme des personnages (et l'activité fantasmatique du lecteur) dans le « réel » est renforcé par le recours au conditionnel, mode clef de la scène, qui mérite ici son nom d'irréel du présent. Il ne s'agit pas tant de construire ce qui pourrait se passer à partir de

1. E. Zola, *Germinal, op. cit.*, p. 1436.
2. Telle est l'expression utilisée par Zola, à propos de *Germinal* précisément, dans une lettre à H. Céard du 22 mars 1885 : « J'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte. La vérité monte d'un coup d'aile jusqu'au symbole. »

l'instant présent que de transférer dans le futur *ce qui s'est déjà passé*. En effet la scène est nettement inscrite dans un horizon d'attente révolutionnaire, mis en place à la page précédente par la hache brandie comme une guillotine[1], par la *Marseillaise* chantée par les ouvriers. L'expression « il promènerait des têtes » ne se comprend ainsi qu'en relation avec le souvenir de l'exhibition, sur des piques, des chefs tranchés en 1789. Le conditionnel de Zola projette dans le futur les vignettes historiques reçues du passé. Le « tableau » offert par le défilé ouvrier, est donc autant le fruit d'un dispositif narratif d'encadrement que d'un agrégat d'images antérieures, représentations collectives, qui peuvent procéder de productions graphique ou textuelle. La compréhension de la duplicité du texte zolien requiert donc que soit posée la question de la nature et de la source de ces « vignettes », de cette *doxa* en image – et ce d'autant que ce texte, on l'a vu avec Alain Pagès, a été reçu au XXe siècle comme l'une d'entre elles. L'analyse de son substrat idéologique va montrer qu'elles sont le produit d'une élaboration tardive, influencée par les scènes d'émeutes de la Commune.

INTERTEXTE : LE FANTOME DE TAINE

En effet, le substrat du texte est double. On y trouve des éléments empruntés à la *doxa* bourgeoise du moment, que l'on reconnaît notamment aux préoccupations hygiénistes (« la peau sale » et « l'haleine empestée », associant un sème de mauvaise hygiène, à celui du vecteur physique de communication, qui renvoie à l'angoisse de la contamination). Autre élément d'époque, l'assimilation du peuple à la sauvagerie qu'incarne au cours du siècle la figure du loup, que l'on y voie (« la vie sauvage au fond des bois »), selon les auteurs, l'emblème de la Nature ou de l'altérité. Ici deux images se superposent : selon que l'on place l'accent sur le pôle nature ou sur la notion d'*autre de la civilisation*, la

1. « Les yeux brûlaient, on voyait seulement les trous des bouches noires, chantant la Marseillaise, dont les strophes se perdaient en un mugissement confus, accompagné par le claquement des sabots sur la terre dure. Au-dessus des têtes, parmi le hérissement des barres de fer, une hache passa, portée toute droite ; et cette hache unique, qui était comme l'étendard de la bande, avant, dans le ciel clair, le profil aigu d'un couperet de guillotine », E. Zola, *Germinal, op. cit.*, p. 1436.

menace sera le loup ou le barbare. Celui-ci est évoqué directement (la poussée débordante), comme implicitement avec le fil de l'effraction qui parcourt le texte (coffres et femmes éventrés, caves vidées). C'est là encore un élément de la *doxa* d'époque. Que l'on pense au mot de Goncourt, qui passera dans la bouche de tous dans les années 1880 :

La sauvagerie est nécessaire tous les quatre ou cinq ans pour retremper le monde. Le monde mourrait de civilisation. Quand les estomacs sont pleins et que les hommes ne peuvent plus baiser, il leur tombe des bougres de six pieds, du Nord. Maintenant qu'il n'y a plus de sauvages, ce seront les ouvriers qui feront cet ouvrage-là dans une cinquantaine d'années. On appellera cela la révolution sociale.[1]

La conjonction de ces *topoi* n'est cependant pas le fait de Zola ou des Goncourt, sans être non plus directement issue de 1789. Entre la Révolution et l'écriture de *Germinal* ne s'interposent pas seulement ces éléments appelés à une belle postérité littéraro-médiatique, mais un texte qui en constitue la source à trois égards : en ce qu'il a modelé la perception de la Révolution ; en ce qu'il fait partie des lectures de référence de Zola[2] ; en ce qu'il a mis en place les éléments de la doxa de la seconde moitié du siècle relatifs au peuple, au loup et aux barbares[3]. Il s'agit des *Origines de la France Contemporaine* d'Hippolyte Taine.

1. E. et J. de Goncourt, *Idées et Sensations*, 1866. Le topos deviendra en ce siècle scientifique une « loi », évoquée par le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, selon lequel l'évolution séparée des classes sociales conduit à l'appauvrissement physique et moral des classes supérieures oisives, qui ont alors besoin de la rudesse du sang populaire pour se régénérer. Voir *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, art. « peuple ».

2. Dans *Le Figaro* du 4 avril 1881, Zola écrira à propos du volume intitulé *L'Anarchie spontanée* : « Aujourd'hui retiré dans l'histoire comme un rat inquiet, il voit 89 à travers notre commune de 71, en homme de cabinet que l'émeute de la rue a terrifié ».

3. Avouons cependant un antécédent, cité par Taine, la *Revue politique* de l'année 1791 où Mallet du Pan écrit : « Les Huns, les Hérules, les Vandales et les Goths ne viendront ni du Nord ni de la mer Noire : ils sont au milieu de nous »3.

Le récit de la Révolution est l'occasion pour Taine de mettre en place les éléments d'une anthropologie fort pessimiste : l'homme n'y atteint à l'humanité que par le miraculeux équilibre de la civilisation, vite rompu, cédant la place au pur jeu des forces qui gouvernent la vie archaïque (« un fond persistant de brutalité, de férocité, d'instincts violents et destructeurs » qui font de l'homme « un loup inquiet, vagabond, affamé et poursuivi »[1]). Le révolutionnaire tainien oscille ainsi entre le loup[2], altérité menaçante, et le singe, caricature d'homme (version non politique du Barbare). Bien que Flaubert ait le premier ouvert le roman aux foules révolutionnaires (*L'Education Sentimentale*), les historiens estiment que c'est Taine qui a fait pour le plus grand nombre entrer une telle image de la foule dans l'imagination de tous. Pour Zola, qui le tint longtemps pour un de ses maîtres, l'influence est patente, qui va jusqu'à des références directes au texte des *Origines*. Le texte de *Germinal* déjà cité semble ainsi s'appuyer directement sur le récit du premier acte révolutionnaire, l'émeute de Réveillon, dans le Faubourg Saint-Antoine.

Cependant la foule grossit devant la maison Réveillon ; les trente hommes de garde ne peuvent résister ; la maison est envahie et saccagée de fond en comble ; meubles, provisions, linges, registres, voitures, et jusqu'aux volailles de la basse-cour, tout est jeté dans des brasiers allumés en trois endroits différents ; cinq cents louis en or, l'argent comptant, l'argenterie sont volés. Plusieurs se répandent dans les caves, boivent au hasard des liqueurs et des vernis, jusqu'à tomber ivres-morts ou à expirer dans les convulsions. [3]

La forte marque laissée par Taine dans le texte de *Germinal* permet de comprendre mieux la dualité des discours mis en place par Zola. Ce que Taine fournit avant tout à Zola, c'est l'opposition

1. Hippolyte Taine, *Origines de la France contemporaine*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1986, p. 80.
2. A propos du sentimentalisme qui aveugle à son sens les philosophes des lumières, il écrit : « il est triste, quand on s'endort dans une bergerie, de trouver à son réveil les moutons changés en loups ; et cependant, en cas de révolution, on peut s'y attendre ». *Op. cit.*, p. 101.
3. Hippolyte Taine, *Origines de la France contemporaine, op. cit.*, p. 335.

entre le peuple et la foule et, mieux, la décomposition de l'un par l'autre. Il faut voir dans cette déformation une conséquence des terreurs de la Commune : là où prétend agir le « peuple », l'observateur ne voit qu'une foule dangereuse et avide, placée sous le signe de la féminité (hystérique et castratrice, Zola exploite également cette veine)[1] et de l'ivrognerie (cette fois mâle, mais dévastatrice et bestiale). Si l'on revient à notre extrait, on note que Zola maintient le vocable « peuple », mais opère une indifférenciation progressive des acteurs, selon un procédé qui lui est familier lorsqu'il glisse sur sa pente épique : amorcé sur le thème du peuple, le texte glisse au pronom indéterminé « on », puis au vague terme vicariant « ces choses », qui achève, par le biais d'un fort neutre présentatif, le glissement du spectacle en vision, de la « scène vue » à son équivalent symbolique. Voici les acteurs remplacés par des forces innommables. Au fil du texte le peuple, acteur politique exprimant une volonté, est devenu foule, agrégat irrationnel d'individus portés par la folie collective.

Les historiens connaissent bien, notamment depuis les travaux de Susan Barrows, ce mythe qui se met en place à la fin du XIXe siècle, d'un peuple perdu, devenu foule dangereuse. Cependant, parce que Zola, dans *Germinal*, est sensible à ce glissement de valeur, mais sans toutefois pouvoir l'assumer idéologiquement, le texte de *Germinal* qui nous intéresse permet de mettre au jour les mécanismes mêmes par lesquels les éléments d'un système de représentation se défont en changeant de valeur.

L'ENVERS DU PEUPLE : LA FOULE

C'est bien autour de cette opposition du peuple et de la foule que se joue la duplicité du texte zolien. Le terme est d'emblée utilisé avec une nette distance, à l'ouverture de notre scène : « Prenez vos flacons, la sueur du peuple qui passe ! murmura Négrel, qui, malgré ses convictions républicaines, aimait à

1. L'insistance, à la fin du siècle, sur le rôle des femmes et de l'alcoolisme est selon Susan Barrows spécifique à la foule fin-de-siècle, comme l'illustre l'iconographie de la Commune, riche en photomontages et modelages photographiés accréditant le mythe des Pétroleuses.

plaisanter la canaille avec les dames »[1]. C'est sur ce mot que se joue la multiplicité des lectures, un mot par lequel un personnage qualifie un autre personnage, appelant d'un coup sur la scène du roman un mythe politique et des images.

Le terme de peuple est en effet lourdement chargé, et obscurci par la confusion entre la catégorie sociale (les masses populaires) et la catégorie politique (l'ensemble des membres de la communauté politique, exprimant la volonté nationale). Ces deux acceptions sont simultanément convoquées par la remarque de l'ingénieur Négrel : sa position d'intermédiaire entre les corons et les bourgeois, politiquement, socialement et humainement, lui permet de superposer par l'ironie le vocabulaire des bourgeois Hennebeau (le peuple équivaut à la canaille, aux non-possédants) et la phraséologie de ceux qui se veulent ses représentants (ainsi Lantier, qui souffre de voir ses compagnons échapper à son autorité, et « s'enrager en dehors de la froide exécution des volontés du peuple, telle qu'il l'avait prévue »[2]).

Or si le référent sociologique, à savoir la catégorie sociale des classes populaires, est aisé à définir, il en va bien autrement du référent désigné par l'acception politique du terme. Ce principe politique d'affirmation de la suprématie de la volonté générale est en effet une fiction répondant à une fonction : la notion de peuple remplit une fonction avant que d'être remplie par un sens[3] explique à ce propos Nelly Wolf. Selon Pierre Rosanvallon, la démocratie s'inscrit en effet dans un régime de la fiction, sociologiquement « en reformant symboliquement un corps artificiel de peuple »[4] et techniquement, en « abstractisant » le social pour le rendre gouvernable par des lois universelles. En cette fin du XIXe siècle « le principe politique consacre la puissance d'un sujet collectif dont le principe sociologique tend à

1. E. Zola, *Germinal, op. cit*., p. 1435.
2. *Ibid*., p. 1412.
3. Nelly Wolf, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
4. *Ibid*., p. 14.

dissoudre la consistance et à réduire la visibilité »[1]. Alors que le modèle monarchique s'éloigne et que les oppositions s'affaiblissent, la République doit renoncer à se définir par rapport à l'Ancien Régime, et connaît une période d'affaiblissement (marquée notamment par la flambée boulangiste) qui affecte au premier chef la fiction essentielle qu'est « le peuple ».

Le sentiment très partagé d'un essoufflement de la République s'exprime, particulièrement chez les écrivains, par un malaise face au *nombre* : le pouvoir donné au nombre par la démocratie menace l'individu en mettant en danger l'identité. La peur de la foule qui apparaît dans les romans de l'époque traduit cette crise : la foule devient un acteur angoissant de la vie sociale lorsque le nombre semble menacer l'individu. Cette évolution s'appuie sur deux discours : alors que le « peuple » renvoyait à une mystique de l'union, la foule est définie comme un agrégat d'individus ; alors que le peuple était une personne collective définissant la patrie, la foule, même populaire, est un peuple sans patrie, un monstre.

S'agissant de la relation du peuple à la patrie, la référence est naturellement Michelet : « La patrie, c'est l'expression matérielle de la pensée du peuple »[2]. Or les foules de la Commune comme celles de la Révolution furent stigmatisées comme apatrides[3]. On leur dénie le droit de représenter la population, car on a le sentiment qu'elles sont du populaire (classes inférieures) qui a cessé de représenter (de correspondre au concept politique de Peuple). En rompant cette relation à la patrie, la foule devient acteur sans légitimité ni sens, et sort du champ de la représentation politique.

1. Pierre Rosanvallon, *Le Peuple introuvable, Histoire de la représentation démocratique en France, op. cit.*, p. 12.
2. Notes inédites de 1839. Cité par Paul Viallaneix, in *La Voie royale, essai sur l'idée de peuple dans l'œuvre de Michelet*, Delagrave, 1959, p.280.
3. Viollet-le-Duc, dans son *Mémoires sur la défense de Paris*, dénonce une « ville cosmopolite dans laquelle une foule sans patrie, sans pays, et sans tradition, dispose audacieusement des élections et se prévaut des malheurs du pays pour renverser le gouvernement et se mettre à sa place ». Cité par Cesare Lombroso, in *Le Crime, cause et remèdes*, Paris, Schleicher, 1899, p. 70.

Tandis que la « foule » apparaît sur la scène littéraro-médiatique, symétriquement la notion de « peuple » est violemment attaquée en usant du recouvrement entre l'acception sociologique et l'acception politique du terme. La déploration nostalgique du peuple d'antan comme communauté, sensible chez un Huysmans par exemple, se donne pour justification l'infamie du peuple actuel[1], c'est-à-dire post-révolutionnaire. Le peuple n'est plus ce qu'il était, dit-on, les liens unissant la communauté se sont dissous avec le recul de la foi ou du patriotisme, qui soudaient et transcendaient des individus même médiocres. Cette vision est celle de Taine, à nouveau : la révolution est pour lui d'abord une foule, « une cohue qui s'agite et crie, chacun poussant, poussé, tous exaltés d'abord et se félicitant d'avoir enfin leurs coudées franches ». Attaché à une vision organiciste de la société, dont le gouvernement bon ou mauvais coordonne au moins les actions, il voit les événements révolutionnaires comme la décomposition d'un organisme :

> *« Par la dissolution de la société et par l'isolement des individus, chaque homme est retombé dans sa faiblesse originelle, et tout pouvoir appartient aux rassemblements temporaires qui, dans la poussière humaine, se soulèvent comme des tourbillons »*[2].

La dissolution de la société est un thème en vogue en cette fin de siècle, que l'on pense au thème décadent de la décomposition ou à la fortune de la notion d'autonomisation, mise à l'honneur par Paul Bourget[3]. Le thème est partout, mais pris en mauvaise part. Ce que l'on perçoit comme une autonomisation croissante de l'individu par rapport au collectif (revendiquée s'agissant d'écrivains), est alors stigmatisé : on invente une identité collective pour les classes qu'on souhaite contenir, et qu'on dénomme « la

1. L'expression nostalgique d'un sentiment d'incapacité à faire communauté n'est pas une invention du XX^e^ siècle, comme l'a montré Jean-Luc Nancy, et peut même apparaître comme constitutive d'une conscience occidentale qui s'est construite hors du mythe et dans la nostalgie de la parole de la communauté censée s'y fonder. Cf. Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1986 et Claude Millet, *Le Légendaire au XIX^e^ siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
2. Hippolyte Taine, *Origines de la France contemporaine*, *op. cit.*, p. 350.
3. Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1883.

foule », laquelle se constitue précisément en discipline au même moment, avec Tarde et Le Bon.

Romanciers et théoriciens, dans le même temps et s'empruntant les uns aux autres, créent donc l'acteur « foule » au moment où l'on hésite à admettre que tous les hommes puissent valoir la même chose. De foule il n'est réellement question que pour naturaliser le rejet des classes populaires, la peur qu'on en a, et la défiance à l'égard des institutions démocratiques – défiance que Zola a conservée lui aussi de son expérience de reporter versaillais, lors des débuts de la IIIème République. Partagé entre cette *doxa* des intellectuels qu'il contribue à développer et une connaissance meilleure et plus juste des mécanismes économiques, de leurs bénéficiaires et de leurs victimes, Zola cherche à réinscrire la *doxa* dans un moule narratif acceptable pour sa propre éthique, d'où le caractère indécidable du texte qui nous a servi de point de départ. Oui, le collectif « foule » est un agrégat dangereux d'individu qui ont perdu leur libre-arbitre au profit d'une force collective qui tient de la pulsion ; mais ce que d'autres dénoncent comme une communauté dissoute du fait de la médiocrité des individus qui la composent est en réalité un rassemblement d'individus déshumanisés[1] par leurs conditions de travail, et c'est la déshumanisation seule qui fait le danger des actions collectives. Le mal n'est donc pas la « foule », le mal vient de ce qu'il puisse exister une foule, c'est-à-dire des individus déshumanisés. L'angoisse de la foule peut ainsi être maintenue et exploitée, convertie en fantasme à la fois pour les spectateurs bourgeois de la grange et pour cet autre voyeur fasciné qu'est le lecteur.

Cette scène de Germinal constitue donc un tableau singulier, qui accède aisément au rang de cliché grâce à un dispositif particulier de « focus » que nous avons mis en évidence, lequel permet d'associer au fantasme individuel (du personnage-voyeur) celui du lectorat qui participe à sa production. L'épaisseur et l'intérêt du tableau tiennent moins à son surabondant intertexte

1. Dans *Germinal*, il suffit qu'un personnage (aussi bien l'émeutier que sa victime) soit interpellé par son nom pour qu'une action violente cesse, comme si l'individu reprenait d'un coup son humanité en étant dissocié de la foule.

qu'à sa capacité à accueillir un débat d'images, c'est-à-dire à dialoguer avec l'imagerie issue de la Révolution. En témoigne l'ambiguïté de la peinture du collectif émeutier, qui restitue la tension, dans la *doxa* de l'époque, entre le peuple, mythe collectif en voie d'épuisement, et la foule, autre mythe construit à partir des décombres du premier et pour en dire l'illusoire vacuité. Le phénomène fournit ainsi un modèle qui pourrait servir à l'analyse de diverses productions symboliques : le mythe négatif qu'est la « foule » se construit par recomposition des concepts ayant préludé à la naissance du mythe du « peuple », auquel elle répond et se substitue, ce qui signifie qu'à la permanence des enjeux, qui appellent la fabrication collective du mythe, répond un renversement axiologique. On serait tenté de voir dans ce processus de constitution de l'acteur « foule » une sorte de pathologie symbolique, sur le modèle de celles étudiées dans le champ nosographique par Ian Hacking, qui s'est en particulier intéressé à cette fin de XIX^e^ siècle : sur un point de fixation, auquel une société donne la valeur d'enjeu essentiel, les attentes ou les croyances se renversent en angoisse et en doute, et génèrent syndromes éphémères tels ceux étudiés par Hacking (le chemin de fer et ses « fous voyageurs »[1]) ou monstres symboliques comme la Foule ici, envers et ruine du Peuple défait.

1 Voir I. Hacking, *Les Fous voyageurs*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2002.

VARIA

LE PRINCE PÉDAGOGUE

Par Christian BIET
Université Paris X-Nanterre

Qui entend s'amuser avec Le Prince pédagogue[1] doit se tourner vers la critique dix-huitièmiste. Que d'efforts, de parades, que de postures et de silences pour se débarrasser poliment de cet encombrant critique littéraire, fruit d'une passion contrariée, sans excuses et souvent sans distance... Toutes ses piques, polémiques, banderilles, coups droits de fond de cour et tous ses efforts de débat, voire de discussion « sérieuse » semblent recouverts d'un voile pudique par l'institution même. On peut certes, ordinaire détour, s'esquiver par la psycho-genèse de l'Université – noirs et austères amphithéâtres où le rhéteur s'essouffle seul devant son micro –, ou par la psychanalyse des créatures.

Mais Le Prince pédagogue, paradoxalement ami de la bienfaisance et cœur ô combien généreux, a lui-même offert à ses légataires gênés une issue bien plus confortable. En flanquant ses essais publiés d'explications de textes restées fameuses (ou inversement ?), redoublées par une pratique pédagogique en règle, il leur déploie, dans les salles aux murs humides et désertés, un de ces vastes champs où l'esprit aime à s'ébrouer. Pourquoi alors ne

1. Ce texte se présente d'abord comme une parodie-centon de l'article de J. G. : « "Le fils naturel", acte I, ou la vertu critique à l'épreuve du théâtre » ; il commente ensuite l'« incipit » de l'ouvrage *De chair et d'ombre, Essais sur Molière, Marivaux, Challe, Rousseau, Beaumarchais, Rétif de la Bretonne et Goldoni*, Paradigme, 1995, à la manière de l'auteur. Toute honte bue et toute légitimité défunte. Le titre en pourrait également être « La vertu critique à l'épreuve du théâtre. » (N. de Ch. B.)

pas pousser la porte revêche, ouvrir au soleil les fenêtres écaillées, pourquoi ne pas rêver et revivre ce que cette demeure abandonnée, passionnément habitée par le Prince pédagogue, fut pour lui et pourrait redevenir si d'autres en tombaient amoureux ? Sous la caution du Maître, et dans ses pas, on peut ainsi, sans truelle ni pinceau, disserter sur théâtre classique et théâtre moderne; expliquer théâtre traditionnel et théâtre futur; polémiquer sur théâtre et idéologie (mets royal, goûteux régal, mais dont l'abus risque d'occasionner des migraines); penser l'articulation théâtre et roman, pâte molle et indéfiniment malléable : Le prince pédagogue parle-t-il du théâtre, du roman, du dialogue ? Tout cela à la fois. Comment, pourquoi, dans quelle mesure ? Aussi solennel que Cyrano, mais sans espoir de touche en fin d'envoi, je peux à mon tour nasiller cette grave question : la critique théâtrale nous fabriquerait-elle un « monstre » ?

Théâtre et philosophie, théâtre et religion, théâtre et scénographie, théâtre et posture critique ; et bien entendu, théâtre et geste paraissent aussitôt, en couples conjugalement indéfectibles, le corps et le mot, la parole et le silence, la vue et l'oreille, l'esprit et la matière, l'idée et la sensation, le coup de théâtre et le tableau, et les passions, enfin.... Au cas où, par encombrement sur la rampe, on souhaiterait plus d'azur et de volume en fond de scène, il suffit d'appeler à la rescousse la troupe compacte de ses textes dits « critiques », convoqués avant et après l'explication (concordent-ils sur tout ? on espère bien que non, ce serait désolant); de convoquer les *préfaces*, infatigables lanternes magiques aux sidérations énigmatiques; d'installer, de dos, de face ou de profil, devant la cheminée à dialogues pédagogiques, le providentiel face à face entre Le Prince pédagogue des années de Saint-Cloud et celui du *Paradoxe* des années postérieures – ah, ces Entretiens entre Moi et Moi sur la tête, le cœur et le lumbago, modulables à volonté en périodes et sous-périodes, tels ces praticables d'autrefois devant toiles peintes, quelle aubaine, quelle prescience de l'effet, quelle mise en scène de l'espace philosophique...

Force est d'admettre qu'à vouloir prosaïquement, sans machines ni décors ni tableaux (sémiologie, pragmatique, histoire matérielle du théâtre, esthétique théorique et historique, etc.),

examiner une explication du Prince pédagogue, on court au suicide, et plus sûrement au ridicule. Mais, ne prétendant à aucune compétence explicative, et mû par le simple devoir universitaire, dont après tout nous parle aussi l'auteur, je me risque à cette triviale épreuve.

Je me propose de suivre le texte (*De Chair et d'ombre*, « Incipit », Paradigme, 1995, p. 17 à 25) au fil de sa marche – n'est-ce pas la seule chose à faire, paraphraser ? –, en avançant au passage quelques réflexions qui, parfois, peuvent sembler le déborder. Mais si un article classique passe par un milieu et une fin, c'est en fonction d'un commencement.

LE TITRE

1/ Si l'ouvrage s'intitulait simplement *Essais sur Molière, Marivaux Challe, Rousseau, Beaumarchais, Rétif de la Bretonne et Goldoni*, il n'y aurait guère à dire sur son titre. Car personne ne doute que le théâtre soit la matière principale : il accapare le texte (si l'on excepte Challe), les article disjoints (le sont-ils vraiment ?), les rares notes (37, m'a-t-il semblé – une rareté constante –, dont une interne à la citation de François Regnault, p. 148 ; mais je ne suis pas adroit en dénombrement), les citations (28 vers de Molière et plus de 800 lignes que l'auteur sollicite pour instruire ses explications). Tout autre est le choix du critique. *De Chair et d'ombre* ne désigne pas le théâtre par son nom, ou par une qualité formelle (un *genre*), mais très exactement par une *coordination*, dégageant en l'occurrence un statut double référé à « la lutte des corps volubiles dans la lumière » (4ème de couverture). Contrairement à ce qu'on imagine parfois (par défaut apparemment de réflexion sur la notion de *coordination*), cet ouvrage est bel et bien conforme à la théorie-pratique en marche exposée dans les *explications de texte*. Le contraire serait évidemment surprenant et mériterait alors une sérieuse méditation, dont on ne se dispenserait qu'avec quelque légèreté, tant il est rarement de bonne méthode de prêter son étourderie aux grands esprits.

Mais, dira-t-on avec un louable souci d'exactitude textuelle et un bon sens écrasant, on ne cite presque jamais dans ces articles, et fort tard le cas échéant, cette *chair* et cette *ombre* apparemment si

loin d'un texte support d'incessantes et imprévisibles métamorphoses formelles. Si cette objection a le mérite involontaire de rappeler que la compréhension d'un texte ne s'offre pas au décompte des mots ni aux trivialités du sens commun (tels le bâton dans l'eau ou la course du soleil), me permettra-t-on néanmoins de la juger frivole, et même d'une préoccupante futilité ? Car enfin, dès qu'un ouvrage (et d'autant plus dans la critique contemporaine) s'intitule *De Chair et d'ombre*, l'élève et le lecteur sont dans *l'obligation* d'y rapporter les actes et propos du critique. De faire effort pour en deviner la signification, de s'en saisir comme d'un fil d'Ariane, pour tenter de déchiffrer ce que dit et fait le rédacteur, aux prises ici avec ses fantômes, ses peurs – bref, aux prises avec soi-même. Inscrite dans le titre, la condition contradictoire et coordonnée, tendue entre deux pôles, la condition de bâtard ne définit peut-être pas tout l'être du personnage (on ne tirera le bilan qu'après le cours, ou l'assoupissement du IIe acte, ou encore, dans l'après-coup encore obscur et agité d'une représentation théâtrale et sans doute même d'une lecture à tête plus reposée), mais il en constitue nécessairement une composante déterminante, la première qui s'impose au destinataire. Si le programme de lecture impliqué par le titre n'est pas rempli, c'est qu'il y a eu déviation du projet, ou effet de leurre, ou construction tortueuse, ou toute autre hypothèse qu'on voudra. Mais le fait demeure qu'on ne saurait mettre la chose au jour sans d'abord tirer au clair la question de la coordination et son effet, positif ou déceptif, sur la réception.

Manquer la coordination (comme manquer le « De » inaugural), c'est manquer le projet, refuser de se faire élève-lecteur de bonne foi, autrement dit ne pas accepter, d'entrée de jeu et sans même le savoir, le pacte critique qui est au cœur de l'exercice d'explication. Et qui consiste à proposer au lecteur des énoncés avec lesquels, au travers des coordinations et des juxtapositions, il pût *sympathiser*, par opposition à ceux des universitaires traditionnels. Ce qui nous conduit à la construction de l'ouvrage, à proprement parler, à sa composition.

2/ La composition désigne évidemment un essai qui n'appartient à aucun des deux genres canoniques puisqu'il passe généralement pour un entraînement scolaire. Elle ne peut

s'inscrire, pour un lecteur universitaire averti (on s'effraiera à l'idée qu'il en vaudrait deux), que dans le sillage de l'épreuve dite *de concours*. *De Chair et d'ombre* ne saurait s'accorder avec la formule immémoriale de la thèse classique, ni de l'essai désinvolte. Il se donne avec obstination –fortuite et pensée – comme un recueil (princier) de lecteur pédagogue.

3/ L'auteur définit lui-même son ouvrage comme un « commentaire laborieux » de textes et son travail comme une constante paraphrase, et non pas, en accord avec la tradition, comme un ouvrage de recherche (appartenant au genre sérieux). Contrairement au titre, cette définition humblement arrogante n'aurait en apparence pas de valeur programmatique forte. Elle semble se poser en retrait par rapport à la coordination (et ainsi par rapport au titre). Cette coordination où l'on va redessiner le champ théâtral pour donner toute sa place au genre intermédiaire ou scolaire, ou honnête et sympathique. Mais « commentaire », dans la langue classique, désigne aussi toute intervention critique sur un texte. Le terme pourrait donc avoir trois niveaux de sens : 1/ exercice scolaire, explication de texte ; 2/ paraphrase nécessaire, analyse au fil de l'œuvre ; 3/ discours profondément sérieux, glose encore à définir et imposer, mais travail en apparence pas assez fondamental pour constituer une « reconnaissance universitaire ». Il y a par conséquent une tension, à l'ouverture de cet ouvrage, entre sa définition générique, d'une part, son titre, son parcours et son commentaire à venir, d'autre part. Cette tension sourde fait signe, souterrainement, vers les *explications de texte* préalablement pratiquées avec le public, qui tenteront de se démarquer, spectaculairement, des genres universitaires traditionnels, et, plus tortueusement, de l'exercice scolaire ou agrégatif avec lequel les adversaires du Prince pédagogue, comme il le sait bien, ne peuvent manquer de le confondre.

L'ACTION

Il me semble assez inutile, en tout cas ici, d'épiloguer sur une définition *a priori* de l'action d'expliquer, fil apparent de cet article. Mieux vaut prouver le mouvement en marchant, sans prétendre

évidemment tout dire sur trois vers essentiels dans l'histoire du théâtre.

> *Philinte – Qu'est-ce donc ? Qu'avez-vous ?*
> *Alceste – Laissez-moi, je vous prie.*
> *Philinte – Mais encore, dites-moi quelle bizarrerie…*
> *Alceste – Laissez-moi là, vous dis-je, et courez vous cacher.*

Comme le théâtre, l'explication doit d'abord surprendre par ses premiers mots, son premier objet. Une reprise du texte qui fait bloc et ouvre large sur ce que la scène découvre. On n'attaque pas sur la forme-vers, ni sur les idées, mais sur l'attitude du personnage, son comportement, sur la surprise nécessaire au théâtre. Donc sur l'étonnement du spectateur, situé juste derrière le lecteur et à côté du comédien. On pourrait dire aussi qu'on amorce l'explication par une remarque dynamique liée au mouvement de l'entrée en scène : sort-on, entre-t-on, souhaite-t-on sortir de scène ? Là sont toujours les bonnes questions puisqu'il s'agit ici d'une *entrée en scène*.

En apparence banale, ou d'une évidence à pleurer, cette première remarque est déterminante parce qu'elle suit le lever de rideau et permet de placer l'analyse sur la scène. Or l'explication constate une conduite inhabituelle, malade, un obstacle à la marche tranquille de la scène d'exposition. Elle indique qu'un complexe corporel dérange la scène. De là, très, vite, comme en profondeur, on peut alors trancher cette première scène du *Misanthrope* : « Ce qui s'impose d'emblée, c'est un corps, un corps qui dérange, suscite l'inquiétude, mais provoque aussi la sollicitude ». « D'entrée de jeu » (on n'insistera pas sur le ciselage des formules), en trois passes sèches, la critique dramaturgique, la critique littéraire et la critique morale et philosophique, juxtaposées, sont déjà en action. Rousseau est immédiatement convoqué dans l'urgence de la période et pourra triomphalement revenir, ponctuellement au fil du texte ainsi qu'en conclusion.

QUESTIONS ET COHÉRENCE

On peut sans doute tenir compte du lecteur-élève, mimer ses questions (les questions qu'on lui pose et qu'il doit donc se poser),

lui souffler les mots et les interrogations qui lui permettront de chercher les réponses, ou plutôt de suivre le fil de celui qui explique. Et cela derrière l'épaule du spectateur, des personnages, de Molière lui-même, le tout ordonné dans un faux dialogue. Car on ne prête pas au lecteur un rôle, on ne lui souffle pas les réponses, on le met dans l'embarras de ne pas trouver le mot qu'il faudrait, et dont il sait bien que Le Prince pédagogue le prononcera avant lui. Faux dialogue des *Salons*, longuement pratiqué par l'un des Maîtres du Prince (Diderot, bien plus que Voltaire, on l'aura compris). Tout doit donc être engagé dans les premiers mots de l'explication, par l'évidence du texte en action, par la notation paraphrastique des éléments qui engagent le nœud du rapport des personnages et l'essence du rôle-titre. Si bien que le critique se trouve en position de débordement, en état de produire le jaillissement des formules (« Alceste est un Autre énigmatique, qui requiert l'attention ») et a toute légitimité pour poser des questions toutes simples, venues du texte, et qui s'adressent au lecteur, au critique, au metteur en scène et aux comédiens.

L'interprétation étant affaire privée, dans son détail, elle est néanmoins soumise à l'élaboration d'une cohérence parfaitement décidable – les tenants de *l'indécidabilité* exaspèrent Le Prince pédagogue qui ne cesse de rompre des lances sur leur écu. Alceste doit donc avoir son poids, ses passions, son action proprement dite, spatiale, textuelle et dramaturgique, située dans un rapport à l'autre, aux autres et au spectacle, dans un temps donné. Bien qu'il n'ait encore rien dit, il a son caractère, il est assis (même si l'on choisit, sans dévotion aux didascalies, de le jouer debout), il se retranche, absorbe les regards, toute l'attention du monde, et mobilise l'exposition par la qualité de son silence. L'explication donne donc simultanément la liberté de penser les questions, de déborder le texte publié et de produire une interprétation (à la table, c'est la dramaturgie ; sur scène, c'est la comédie ; sur une feuille, c'est la critique) tout en fixant l'essentiel. Que tout s'anime grâce à un paradoxe destiné à montrer que les hauteurs du théâtre culminent dans une interrogation sur l'inanité des mots et sur la nécessité d'un impossible silence prononcée par un acteur imaginé assis.

DÉPLOIEMENT

On pourrait presque s'arrêter là, à ceci près que l'explication, c'est l'intérêt de la contrainte, doit se poursuivre jusqu'à la fin du découpage (ici par soi-même) imposé – on s'interrompra un instant pour méditer sur les bonheurs du découpage, suite d'occasions, d'arbitrarités convenues (3 vers ? 20 vers? 25 vers ? plus ?) et qui font sens quoi qu'on en dise. Donc Alceste parle, enfin se dit-on, et ordonne le retrait de l'autre et de soi. L'élève-lecteur, initié attend que le Prince pédagogue résume déjà la pièce en une courte formule : la fable du *Misanthrope* représente le parcours d'un personnage qui souhaite d'emblée qu'on vide la scène et qui finit par la quitter. Mais il est trop tôt et, du point de vue de l'explication, ce ne serait pas juste, ce serait juste terminé. Il faut poursuivre, se placer dans le processus théâtral et croiser le double aspect du désir : partir/rester ; être solitaire/être dans un salon. Suite du paradoxe, cette fois dans la disposition du discours d'Alceste, souligné par des points d'exclamation et d'interrogation – que le Prince affectionne et qu'il trouve avec délectation chez ses maîtres –, que le titre, et donc le caractère, expriment (il fallait bien en re-venir au titre, non commenté dès les premières lignes) : « à qui le misanthrope dira-t-il qu'il hait les hommes, sinon aux hommes, lui qui est homme ? » Inutile d'ajouter que nous sommes au théâtre et rappeler la scène, on manquerait d'élégance en tombant dans l'abyme. Mais utile d'affirmer qu'il faut là que le comédien « module », à sa manière et quelque solution qu'il choisisse (sec, noble ou bouffon… « de Louis de Funès à une vision romantique, de Céline à J.-J. Rousseau »). Comme le lecteur, l'explication imagine, et comme Alceste, elle ordonne – c'est en cela qu'elle mime le texte – et laisse aussi une liberté (qu'elle disparaisse ensuite) pourvu que l'ordre principiel (la modulation) soit respecté. En attendant, pédagogie et efficacité obligent, on a rappelé quelques éléments fermes et généraux – la différence entre comédie et tragédie, caractères et positions – afin que le lecteur-élève n'aille pas écrire, dire ou même jouer (des élèves, de nos jours, deviennent acteurs) n'importe quel personnage.

MAXIMES

L'explication de texte, on le constate trop souvent, ennuie parce qu'elle est pâle visite de musée, ou de château abandonné (mais pas hanté) : elle désigne des formes rhétoriques et poétiques, des hypallages, des prétéritions, des hyperboles et des péroraisons sans envisager leur rapport au sens ni à la mise en place des mots sur les planches du théâtre. Or il est sans intérêt de désigner, ou ridicule (voyez ce bel oxymore à droite, admirez cette merveilleuse parataxe à droite !) si l'on reste sec et si l'on ne concourt pas à comprendre et sentir la chair et l'ombre. Autant rester simple et se méfier des mots doux qui vous placent en spécialiste, pour aller vite et bien vers la situation de lecture qui précède celle du comédien. Mieux valent les maximes générales qu'on rapportera au particulier de la scène et qui éclairent d'un coup.

Maxime générale donc : « Interroger est une des grandes fonctions théâtrales, une des plus vives, et la plus nécessaire en situation d'exposition ». Voilà de quoi réfléchir, appliquer, garder en mémoire pour d'autres textes, et de quoi laisser vivre et se dérouler l'expérience, ou l'épreuve. Le texte de Molière, immédiatement, s'accorde. Comme si tout cela était pédagogiquement *pensé* (il n'en est peut-être rien, est-ce un réflexe ?). *Le Misanthrope* ne vient pas comme un pâle *exemplum* de la maxime (Le Prince na rien d'un d'Aubignac ou, pire, d'un Bossuet), mais apparaît dans un rapport dialectique à elle : elle le crée et il l'a créée, si bien que *le Misanthrope* devient l'emblème, la théorie en marche et la réalité même de l'interrogation théâtrale, ayant été, précédemment, ceux de la surprise théâtrale, autre fonction essentielle et complémentaire de l'interrogation.

Il est alors temps de caractériser cette scène d'exposition, d'en montrer la singularité. Pour qu'elle soit singulière, on rappellera le cas général (qu'au besoin, le lecteur pourra retenir). Mais il faut aussi que le discours critique, comme il en a l'intention et la prétention (le terme ici est neutre), soit singulier et simultanément s'adresse à tout utilisateur de l'explication. Négation : cette scène d'exposition n'est pas (une interrogation sur l'avant-pièce). Affirmation : mais elle est (une interrogation « sur l'être-là d'un personnage »). On surprendra en redoublant la mise par une sorte

d'hypotypose qui rend présente l'explication par un recours au style direct (mais sans guillemets, trop vulgaires) : « Non pas : dites-moi ce que vous savez, ce que je sais aussi, pour que les spectateurs le sachent à leur tour. Mais : dites-moi ce que vous avez, que je ne sais pas, qui vous empêche de jouer votre rôle d'homme et d'acteur, qui est de vous parler, de vous lier, de faire le lien… ». Si Philinte et Alceste paraissent sur le théâtre pour ne pas représenter une scène d'exposition, c'est donc qu'il y a pour Molière, non seulement un coup de surprise à jouer, mais aussi l'idée que Philinte doit deviner qu'Alceste recommence à se conduire de manière déréglée en homme singulier et que, bien évidemment et comme chaque soir, on re-joue la fable d'un Misanthrope dont la fonction et le caractère sont d'être « bizarres ».

On le voit, le principe de l'explication est à la fois linéaire et cumulatif. L'explication de texte, donc, entasse de manière cohérente des remarques qui, dans chaque phrase, donnent des informations capables d'initier (plus que de proposer) une herméneutique en même temps qu'une interprétation pratique (pour l'élève-lecteur comme pour le comédien) et, dans le fil continu de la pratique explicative, permettent de relier ces informations déjà interprétées pour aller vers la production d'une signification plus vaste, portant sur les différents aspects de la scène étudiée, et bientôt vers toute la comédie. Et comme ce système linéaire, cumulatif et feuilleté doit ignorer l'ennui, induire l'attention et la sympathie du lecteur, l'interroger afin qu'il réponde de lui-même, il doit permettre encore au praticien d'esquisser l'idée une mise en scène. L'écriture de l'explication doit se mettre au service du théâtre et du texte en changeant d'aspect, de figures stylistiques, et en surprenant elle aussi.

TECHNIQUE ET TOTALISATION

Après tout cela, il n'y a finalement plus qu'à ouvrir le commentaire et à laisser s'ouvrir le texte en le plaçant sur scène. Constater que « cette entrée étourdissante » vaut bien qu'on la commente en partageant l'étourdissement, tout en faisant preuve de raisonnable distance. Empathie, sympathie, explication, sympathie, empathie.

On peut maintenant peindre les caractères, on en sait assez, et proposer le cadre des rôles : l'un varie, l'autre répète, l'un joue la souplesse, l'autre la raideur. On convoquera l'impératif, la véhémence de l'hémistiche et l'on débordera encore, au moyen du texte. « Et courez vous cacher » devient la prolepse de toute la comédie. C'est un ordre impossible qui « condense le noyau de la pièce à venir ». Nous n'y tenions plus. Dans l'analyse du second hémistiche du troisième vers, et déjà essoufflés par la précision des remarques, le ralentissement du propos, les arrêts sur les répliques (4 répliques – en intertitre –, 4 paragraphes), nous apercevons violemment, et comme à la hâte, de quoi la pièce est faite et ce qu'elle représente. L'élève-lecteur pénètre « le rêve d'Alceste », sans avoir à passer par l'inconscient, ses pompes et ses œuvres, mais d'un coup, par une narration condensée (ce que nous avions souhaité trop tôt, nous l'avons maintenant, en mieux). »Rester seul dans la maison de Célimène, en chasser tous les autres, et en les chassant, chasser Célimène la coquette hors de Célimène. Faute de faire le désert autour de Célimène, il ira se cacher en désert, ou le dira. »

Et l'herméneutique ? s'indignent les critiques de bonne ou de mauvaise foi. Elle découle de la concision du propos, mais on n'oubliera point ni les spectateurs, ni les praticiens (pourquoi ignorer qu'ils réfléchissent aussi ?). Tout contenu abstrait se trouve dans ce qui est écrit, dans la forme de l'adresse ; et comme les spectateurs du *Misanthrope*, on attendra un peu avant de pouvoir disserter sur la morale comique (peut-il seulement y avoir une morale dans ce système contrasté que Rousseau dénonce ?). Cependant, déjà, parce que l'excès des mots apparaît dans l'énoncé paraphrastique, parce que le tempérament d'Alceste et sa véhémence explosent, parce qu'enfin l'irascibilité du personnage affirme purement et simplement sa radicalité, le lien entre le jeu et l'effarement moral des Lumières est établi.

BILAN

Quand Le Prince pédagogue ne lutte pas contre ses collègues, seul contre tous (comment penser sans s'opposer ? croit-il), il resserre son écriture, sa pratique, et ouvre les esprits sur ce qu'ils auraient dû lire et qu'ils entrevoient brutalement. On me

reprochera sans doute, entre autres objections bienvenues, mon quasi-silence sur la méthodologie de l'explication de texte, telle qu'elle est pratiquée ici. C'est que ce point rebattu plus que de raison, souffre aux yeux de l'intéressé d'un double désavantage. 1) Il enferme les explications dans une technique stérile, juste capable de convenir aux demandes scolaires – formulées par l'administration qui en assure la tutelle – qui font de l'étude de texte un glossaire appliqué, sans raisonnement ni perspective. Or telle n'est pas la vocation de l'explication du théâtre, vu ou imaginé. Et quelles que soient les bonnes intentions (y en a-t-il au moins ?), force est d'admettre que l'accent mis constamment sur la technique sèche, sur le commentaire inlassablement redoublé du commentaire méthodologique, sert de caution et de masque au refus non moins obstiné, mais plus cauteleux, de lire le théâtre, à défaut de le jouer. Peut-être ai-je tort, mais il ne me semble pas que l'application d'un glossaire jette une grande lumière sur le travail que j'ai tenté de décrire en m'inspirant un peu, si peu, d'une autre idée du Prince pédagogue, plus simple à citer qu'à imiter : la critique des beautés, empruntée à son maître, Diderot.

Puisqu'on parle tant et si bien du *théâtre* de nos jours, ne serait-il pas temps, chers collègues littéraires et théâtreux, de faire un geste en faveur des passions arrachées à l'ombre des murs, en faveur des créatures surgies de la coulisse, et que l'incurie des hommes de théâtre condamne depuis si longtemps à la psychologie ? Alors, alors oui, l'explication de texte retrouverait un sens, un sens pratique, au lieu de n'être qu'un exercice. Un exercice dévot, et non *dramaturgique*. 2) Il oublie ou occulte (au sens théâtral de lumière refusée) la cohérence des enjeux historiques, philosophiques et moraux, et en cela rompt avec la lecture. Principalement celle des Lumières hantées par la profondeur de ce comique, heurtées par cette mystique expressément datée de la transparence, envieuses de ce Moi-Dieu joué par un seul Juste qui foudroie et condamne. Il interdit d'y voir l'excès, la véhémence, la radicalité figurées par un corps et une voix sur la scène du théâtre. Or, si l'on doit donner quelque crédit au rôle du critique littéraire (ce qu'on peut mettre en doute), on s'attachera à ce qu'il transmette à celui qui le lit, et qui ne peut qu'exiger une efficacité de cette lecture, une série de rapports que le praticien de théâtre et l'élève-lecteur n'opèrent pas

nécessairement. Le critique exprimera ses doutes, s'il en a, et ses connaissances pour peu qu'elles lui servent à éclairer quelques enjeux, et surtout, il exposera une série de rapports (dramaturgiques, dans les relations des personnages entre eux, avec le temps et l'espace, avec le public ; historiques, du point de vue des références en amont du texte, du point de vue des interprétations postérieures au texte, et bien évidemment du point de vue d'une conscience de l'Histoire, civile ou publique, telle qu'elle apparaît dans une scène donnée ; moraux et philosophiques enfin, religieux aussi, parce que le théâtre caractérise, nomme, représente et produit une position qu'il faut, au moins, cerner).

DÉBORDEMENT

L'intérêt d'une explication est non seulement qu'elle offre une analyse précise de la manière dont les mots sont agencés pour la scène, mais aussi qu'elle amorce une interprétation et qu'elle laisse le lecteur suivre son propre parcours, préalablement canalisé.

On peut ainsi conclure à la lecture de la lecture ces trois vers, que, face à Célimène, jeune veuve bourgeoise et riche règnant sur les salons, jouissant de sa liberté avec délices, en parfaite conformité avec l'image de la veuve joyeuse et rouée, Alceste, au centre d'un salon qu'il voudrait déserté, se morfond, tempête, et veut installer son implacable vertu dans un monde qui ne l'admet pas. Alceste a la folie de ceux qui sont épris de vérité dans un univers où elle n'a pas cours. De tout cela Philinte s'étonne. Alceste, jeune, naïf, sans père (comme les autres personnages), cherche donc avec passion la transparence des rapports entre les hommes, entre les hommes et les femmes. Cette passion de vérité et de transparence le mine, l'amène à rechercher un but impossible qu'il se fixe de manière irraisonnée. Et cette volonté d'être vrai cède le pas à la passion de vouloir toute la vérité. Il est, d'une certaine manière, trop vrai, trop enclin à vouloir cette transparence des mots et des choses, trop fou de vouloir être à la fois au centre et hors du monde moderne des salons et de la conversation, qu'il assimile au monde de l'hypocrisie et de la dissimulation, mais dans lequel il est assis. Là est la première contradiction.

Ce que veut, en principe, Alceste, est donc un tout, indiffractable, indécomposable, d'abord pour lui-même. Pourtant, il aime ce qu'il devrait haïr : s'il n'entend pas que Célimène triche avec la vérité, puisqu'elle ne doit faire qu'un avec lui, il la veut néanmoins et occupe les lieux jusqu'à n'en plus pouvoir. C'est cette seconde contradiction que les premiers mots désignent, qui émeut et qui choque. Célimène et Alceste convoitent le même lieu, la même scène, l'une pour la remplir de sa présence et de celle des autres, l'autre pour la vider des autres, pour la libérer au profit de sa passion contradictoire. Parallèlement, ils cherchent l'un et l'autre à s'arroger la maîtrise du temps, l'une pour le ralentir et le contrôler à son profit et pour son (notre) divertissement, l'autre pour l'accélérer afin de remplacer cette comédie galante par un mariage idéal (ce qui nous plaît aussi mais pose la question du ridicule de la vertu absolue).

Molière ne refermera pas la crise d'un coup de baguette magique par une fin heureuse de convention, il laissera le spectateur aux prises avec l'incertitude du destin de Célimène, crispée sur la durée, et le vide laissé par Alceste, parti en quête d'un absolu que le théâtre ni le monde ne pourront lui donner. « Laissez-moi là vous dis-je, et courez vous cacher ». Alceste, qui s'est battu pour rester sur une scène qu'il a souhaité vide, qui a accéléré les choses pour que tous partent en courant et que Célimène le rejoigne toutes affaires cessantes, et l'épouse, ira lui-même courir ailleurs, nulle part, en laissant d'autres que lui remplir l'échafaud d'un théâtre qui l'a condamné.

On pourrait dire aussi que cette comédie est circulaire, comme *Le Festin de pierre*, et qu'elle inscrit en son début les données de la scène finale pour, finalement, inverser les propositions : celui qui demande qu'on le laisse laissera les autres, celui qui veut que les autres se cachent parce qu'ils se montrent trop finira par se cacher pour avoir trop dévoilé ses propres contradictions – qu'il aime ce qu'il ne devrait pouvoir aimer. On pourrait encore lire ici la définition d'une âme, d'une perversion, ou d'une psyché, la représentation d'un monde galant, la figuration d'un rapport de liberté individuelle et de contraintes sociales, et rien de tout cela ne serait faux, ou sans intérêt. Mais, ce que l'explication imprime, telle qu'elle est ici pratiquée par le Prince pédagogue, c'est avant le

débordement herméneutique, le souci du texte de théâtre, de son effectuation sur le lieu de la scène. C'est à partir de ce souci que certains joueront, que d'autres produiront une mise en scène, et que d'autres poursuivront un travail critique. Et comme on le sait, si le premier pas coûte et s'il peut paraître trivial, il est infiniment *nécessaire*.

RÉSUMÉ

Si Le Prince pédagogue se propose l'étude dramaturgique d'un texte au travers d'une explication précise et d'une paraphrase éclairante, en s'efforçant de prêter plus d'attention au texte de la pièce qu'aux commentaires des commentaires, et s'il affronte parfois les commentaires des commentaires pour revenir au texte, c'est pour tenter de privilégier, comme le recommande Diderot, une critique des beautés, et s'interroger sur le malaise qu'il croit déceler dans la tradition critique à l'égard du théâtre. Ainsi, sa pratique d'explication et ses articles se veulent à la fois analytiques et polémiques, donc précieux.

JEAN GOLDZINK - LE PLI ET L'ESPRIT

Par Daniel SAADOUN
Lycée Saint-Louis, Institut d'Etudes Politiques, Paris

Le XVIII[e] siècle ignorait sereinement les lignes de démarcation que les institutions et les doctrines du XIX[e] se sont efforcées de tracer avec les partages de l'héritage qu'elles emportent : les Belles Lettres d'un côté, la Philosophie de l'autre. Dans l'après-coup, cependant, nul ne saurait sans péril négliger les frontières qui, depuis, ont été fixées et sur lesquelles veillent en permanence les gabelous du concept et de la fiction. Mais, pour qui est habité par l'esprit des Lumières, ces jeux d'enfants prêtent à sourire : on octroie à l'un *Les Confessions* et *Les Rêveries*, et à l'autre *Le Second Discours* et *Du Contrat social*. Version dernière de l'Habeas corpus. Comme aurait dit l'autre « la vraie pensée se moque de la pensée », aussi bien que les Lettres sont la dérision de la vraie littérature. Jean Goldzink peut voyager dans l'œuvre de Montesquieu sans être soumis à quelque contrôle d'identité ; il lui est loisible de proposer une réflexion sur *Les droits naturels dans l'œuvre de Montesquieu*[1] – l'œuvre, dans son intégralité, et rien qu'elle : les textes dont elle est faite.

« Il serait léger d'annoncer du neuf ». Ironie du cérémonial, formule protocolaire de la critique ou du commentaire, l'antiphrase arrache irrésistiblement le lecteur à sa distraction. Quant à l'ami, le lecteur de Goldzink lisant, l'attention partisane et bienveillante en éveil, il s'apprête à tout sauf à tomber sur un

1. « Sur le chapitre 1, du livre 1, de *L'Esprit des* lois de Montesquieu » in *Analyses & réflexions sur Montesquieu De l'Esprit des lois,* éd. Marketing, Ellipses, 1987.

truisme lustré ou un psaume du rituel hagiographique. Il ne cessera d'y avoir du neuf à écrire sur Montesquieu, cette étrange figure qui incite les lecteurs les plus pénétrants à la réserve, à la prudence, à la modestie sincères ou simulées – depuis Durkheim[1] jusqu'à Pierre Manent[2]. Althusser ouvrait son fameux *Montesquieu, la politique et l'histoire*[3] par le même avertissement « je n'ai pas la prétention de rien dire de neuf sur Montesquieu »… pour infléchir radicalement la perspective sur *L'esprit des lois* en éclairant les moments d'une « révolution dans la méthode ». L'audacieuse fondation d'une nouvelle science empirique comportait une ambiguïté de taille – justifiant des lectures étonnamment variées – enveloppée dans l'usage du terme « loi », commandement ou obligation ici, nécessité immanente aux phénomènes là, la loi-devoir et/ou la loi-rapport. Au terme de son petit livre, il revient quand même au professeur d'avoir définitivement refondu les conditions d'une lecture pertinente de l'œuvre de Montesquieu.

Il n'y a certes « rien de neuf » à interroger la cohérence d'une œuvre dont l'auteur représente, selon le mot de Aron, « le dernier des philosophes classiques » et « le premier des sociologues »[4]. Innombrables sont les commentaires, ambitieux ou minutieux, qui s'attaqueront aux hiatus et discontinuités, aux énigmes voire aux apparentes contradictions de *L'esprit des lois* : œuvre inaugurale en ce qu'elle met en place les fondements d'une science qui ne sera baptisée qu'au siècle suivant – la sociologie – tout en demeurant (parce qu'elle demeure ?) captive des représentations conservatrices de la classe à laquelle appartient Montesquieu, sans pour autant, comme on va le voir avec Goldzink, renoncer au concept du droit naturel, mais au point de rejeter radicalement les concepts des doctrines contractualistes qui tiennent le haut du pavé de ce temps. Et pourtant n'est-ce pas courir un risque neuf que d'interroger une pensée en voyageant d'une région à l'autre de l'œuvre, sautant par-dessus les époques sans méconnaître les incommensurabilités puisque Goldzink s'interdit « les détours

1. É. Durkheim *La contribution de Montesquieu à la constitution de la science sociale* (1892)
2. P. Manent *La cité de l'homme* (Librairie Arthème Fayard, 1994)
3. L. Althusser *Montesquieu, la politique et l'histoire* (Paris, PUF, 1959)
4. R. Aron *Les étapes de la pensée sociologique* (Éditions Gallimard, 1967)

artificieux » et la séduction trompeuse des « correspondances ». Ce qu'il y a à gagner de cette lecture, c'est l'accès à la règle de construction d'une pensée, aussi bien les modalités de sa formation que la définition de ces points d'appui les plus fermes.

Ce n'est pas précisément la « contradiction générale » entre science et philosophie dans l'œuvre de Montesquieu qui intéresse Goldzink, ni même, puisqu'il s'en moque, la confrontation entre le littéraire et le philosophique. Il s'agit plutôt de l'opposition entre l'affirmation définitive d'un droit naturel – lois d'équité, lois naturelles, lois morales – auquel accède la raison par ses seules lumières (Burlamaqui[1] et bien d'autres avant lui) et la prise en compte exclusive des réalités sociales positives différentes avec les principes qui les régissent. Contradiction du devoir-être et de l'être, de la valeur et du fait. Quitte à historiciser la contradiction en affectant la modestie du littéraire devant la froide et impitoyable rigueur du philosophe, l'ami Jean s'exclame : « Que les Lettres persanes juxtaposent (faute de savoir encore les articuler) réflexion normative à visée universelle et mondes sociaux incompatibles, passe encore, c'est un roman ! Mais le traité ? Mais le grand œuvre ? » Tel désordre serait indigne de ce monument où se sont installés les philosophes – les voilà condamnés à le faire disparaître ou à le justifier. C'est ainsi qu'il y a, comme pour toutes les grandes œuvres, une histoire des lectures philosophiques, ou une histoire philosophique des lectures, de *L'esprit des lois*.

C'est précisément celle-là que Goldzink entend ne pas continuer, tout en la respectant, même s'il feint de renvoyer dos-à-dos Althusser le marxiste (la présence du droit naturel dans l'œuvre n'est qu'un reste idéaliste inévacuable) et Lanson[2] le radical-socialiste (Montesquieu, demeurant attaché à l'idée de droit naturel, affronterait par anticipation le positivisme juridique et ses conséquences désespérantes). Téméraire, va-t-il s'engager à découvert sur le théâtre d'opération depuis longtemps balisé par les philosophes ? Le dispositif stratégique qu'il adopte va

1. J.-J. Burlamaqui *Principes du droit naturel* (1748)
2. G. Lanson « Déterminisme historique et idéalisme social dans *L'esprit des lois* », *Revue de métaphysique et de morale*, 1916.

consister, sur la question prise en exemple de l'égalité des sexes, à mobiliser un extrait … des *Lettres persanes* (1721), Lettre XXXVIII, une « pensée » (n°1928) sur le caractère naturel de certains interdits, et le livre XVI de *L'esprit des lois* (1748). On aura relevé au passage, après les précautions oratoires, le pied de nez adressé aux gardiens des temples philosophiques et littéraires.

Même de seconde main, sous forme de citation, Goldzink relève un certain usage, fécond parce que problématique, des arguments philosophiques dans les *Lettres persanes* : y apparaît « le philosophe galant » (Poullain de La Barre) qui met le droit naturel du côté des femmes et la domination masculine dans l'institution sociale. Il ne suscite que le scepticisme de Rica. Il en va de même pour le droit naturel de résistance (question devenue classique depuis Locke) et les apories qu'il entraîne : ou bien l'on résiste et alors c'est le plus fort qui l'emporte et qui impose son droit (la valeur s'évanouit et s'efface derrière le fait) ou bien il y a un droit naturel qui régit – en l'absence de toute règle positive – les rapports entre les hommes. Autre difficulté : s'il y a un droit naturel à se défendre contre la tyrannie, il y en a un aussi à préserver la société (on ne se défait pas aisément de Hobbes). Donc, non seulement Montesquieu aborde de manière oblique la question traditionnelle des rapports entre droit positif et droit naturel, mais, par surcroît, il jette le lecteur dans le plus profond embarras sur le sens à donner au droit naturel – quand il sait déjà, parce qu'il connaît la fin (?) de cette histoire, que les thèses de Montesquieu seront fermement établies dès l'ouverture de *L'esprit des lois* : « Dire qu'il n'y a rien de juste ni d'injuste que ce qu'ordonnent ou défendent les lois positives c'est dire qu'avant qu'on eût tracé de cercle, tous les rayons n'étaient pas égaux. »

Il n'empêche qu'il s'en faut de beaucoup que dans les affaires humaines les choses soient aussi parfaites que dans la sphère platonicienne des essences mathématiques. La fiction littéraire pose donc, à sa façon romanesque, la question philosophique. Ajoutons même que dès les *Lettres persanes*, Montesquieu semble bien répondre, ne serait-ce qu'en concevant non pas un mais des droits naturels, à l'objection fameuse que Kelsen adressera aux doctrines du droit naturel dans sa *Théorie pure du droit* :

Selon la doctrine du droit naturel, il y a au-dessus du droit positif, imparfait et créé par les hommes, un droit naturel parfait, absolument juste, établi par une autorité surhumaine. Il en résulte que le droit positif tire sa justification et sa validité de sa correspondance avec le droit naturel. Si tel était le cas (…) l'élaboration du droit positif ne serait qu'une activité ridicule, comparable à un éclairage artificiel en plein soleil.

L'argument positiviste est formel qui feint la simplicité là où règne la complexité – en tout cas chez Montesquieu. Ce que Goldzink suggère fermement, c'est que la pensée de Montesquieu avec ses réserves, ses doutes et ses audaces, s'est déjà établie dans le roman épistolaire pour affronter cette énigme : l'articulation du droit naturel avec « les droits naturels ».

La pensée n° 1928[1] évoque l'opposition des « premiers temps », marqués par « une parfaite égalité et (…) une union aussi douce que naturelle » entre les sexes, et la subordination des femmes aux hommes comme conséquence directe des formes primitives de despotisme, et sa généralisation par imitation des princes[2]. Ces premières formes de vie sociale s'opposent à « cette espèce d'égalité entre les sexes » qui règne en Europe tempérée mais elle se plient aux nécessités naturelles de la sauvegarde de l'ordre social (anticipation de Burke). Comment se retrouver alors dans cette confusion : où s'arrête la Nature ? ou commence l'Histoire et la société ? Qu'est-ce qui de la Nature demeure et sous quelle forme, dans l'Histoire, survit-elle ?

Le Livre XVI, convoqué par Goldzink, s'intitule : *Comment les lois de l'esclavage domestique ont du rapport avec la nature du climat*. Le statut des sexes est fonction du climat – dépendance et polygamie

1. L'Intégrale, Seuil, p.1046
2. Écho de La Boétie : « ce sont (…) toujours quatre ou cinq qui soutiennent (le tyran) (…) cinq ou six ont eu l'oreille du tyran (…) Ces six en ont sous eux six cents qu'ils dressent, qu'ils corrompent aussi comme ils ont corrompu le tyran (…) Grande est la série de ceux qui viennent après ceux-là. Et qui voudra en suivre la trace verra que non pas six mille, mais cent mille, des millions tiennent au tyran par cette filière… » (*Discours de la servitude volontaire*, Payot, Paris, 1976, p. 212-213)

en pays chaud, « espèce d'égalité » et monogamie en pays tempéré ; domination féminine dans les contrées froides. À l'âge où elles séduisent en pays chauds, les femmes n'ont acquis aucune maturité intellectuelle et quand elles sont en âge de raisonner, elles ont perdu l'éclat qui leur permettrait de dominer. Le climat est-il une détermination conforme aux lois naturelles voulues par la raison ? Montesquieu répond par la négative puisque la polygamie – effet des pays chauds – nuit aussi bien aux rapports entre les sexes qu'au rapport parent/enfant. Et pourtant. Il serait vain de soumettre à un tribunal transcendant de telles pratiques en méconnaissant les mécanismes qui les ont produites. La causalité, mise en évidence par Montesquieu, est multiple, qui mêle la nature (le climat) et les formes de la vie politique (despotisme). Tous ces phénomènes obéissent à des lois naturelles, procèdent de la nature… à condition de ne pas simplifier à l'extrême les données, comme par exemple lorsque Hobbes donne aux hommes à l'état de nature « le désir de se subjuguer les uns les autres (attribution qui) n'est pas raisonnable. » Il est donc clair – et Goldzink est fondé à s'y attarder – que cruciale est la question du partage entre ce qui relève de la nature et ce qui est imputable à la société, non dans quelque souci de théodicée (disculper Dieu de l'existence du mal), mais pour la claire intelligence de son objet : rendre raison de la genèse d'une norme particulière et positive sans perdre de vue l'horizon normatif universel et c'est cette « synthèse de l'hétérogène » (pour parler comme Kant) qui est problématique.

S'agit-il alors, encore une fois par anticipation, de préparer les grands débats de la pensée contemporaine, comme par exemple la controverse engagée par Léo Strauss[1] avec Max Weber, sur les faits et les valeurs et les impasses du positivisme sociologique ? Non pas, même si ce genre d'interrogation commence désormais à se former. La question que pose Goldzink concerne le statut du jugement à porter sur les diverses manifestations sociales et sur les principes qui président à ces jugements : lancinant problème de la cohérence.

1. L. Strauss *Droit naturel et histoire*, Flammarion 1986 (ch. II « Le droit naturel et la distinction entre faits et valeurs »)

Reprenons la lecture du Livre XVI et la fameuse analyse du statut des femmes dans les zones chaudes du globe : les nécessités du climat conduisent nécessairement à l'enfermement des femmes avec les conséquences sur leurs mœurs que cet enfermement, selon ses degrés, entraîne (pudeur, chasteté, etc.…). De là le paradoxe : du négatif de la polygamie et de ce qu'elle implique nécessairement, la clôture qui enferme les femmes, du sérail donc, jaillit la pleine positivité des droits inscrits dans la Nature – faut-il y voir une anticipation du thème de la ruse de la Raison ou du « plan caché de la Nature » ? Rien n'est plus opposé à l'esprit de *l'Esprit des lois* qu'une telle synthèse donnant son sens à la plus petite manifestation sociale en l'inscrivant selon une nécessité déductive dans une totalité rationnelle – et ce en dépit du fameux : « J'ai posé les principes… ». Comme l'écrit Goldzink :

> *« une raison naturelle (la finitude physiologique du débiteur masculin) conduit à promulguer des lois de clôture des femmes, par quoi la nature (c'est-à-dire les rapports d'équité antérieurs à toute loi positive, les lois morales, la pudeur naturelle, la reproduction et l'éducation des enfants, la conservation de l'ordre, etc.) parvient, obliquement, imparfaitement, à se réinsérer dans une structure sociale qui semble la bafouer monstrueusement, sans cesser pour autant d'obéir à des contraintes logiques, politiques et physiques. »*

C'est sans doute bien plus du côté d'Aristote qu'il faudrait se tourner pour intelligibiliser les modalités d'inscription du naturel dans le social que d'une pensée qui verrait dans toute société une formation apte à être jugée selon l'écart à la norme transcendante. Non que Montesquieu s'interdise de juger, mais il démontre dans son frayage théorique que son analyse n'est pas offusquée par la considération de la norme puisque, loin de la perfection et l'harmonie du supra lunaire, elle s'affronte à la « complication des choses terrestres » et la contingence irréductible qu'elles enveloppent. Il ne s'agit donc ni d'épouser, sans le dire, l'artificialisme d'un Hobbes, ni de tomber sous le coup de la critique du positiviste Kelsen, mais de reconstituer le cheminement sinueux, imprévisible et paradoxal de la nature dans les institutions sociales.

Pour nous lecteurs, l'affaire consiste à y voir clair enfin sur ce qu'il convient d'entendre par « Nature » sous la plume de

Montesquieu. Est-ce la lecture transversale de l'œuvre conduite par Goldzink (sur l'exemple des rapports entre les sexes) qui lui permet de reconstituer au plus près ce qu'il appelle le « remaniement du droit naturel moderne » chez Montesquieu ? En tout cas rien n'est plus étranger à ses conclusions que les thèses sommaires et simplificatrices que l'on trouve sous la plume des partisans ou des adversaires traditionnels du droit naturel. Qu'on en juge sur pièces : si les *Lettres persanes* et le Livre I de *L'esprit des lois* conservent certains traits des doctrines du droit naturel selon lesquelles les principes d'équité, de justice et de morale sont déductibles de la raison ou de la lumière naturelle, en revanche l'usage que Montesquieu réserve au terme de nature dès le chapitre 2 manifeste à l'évidence une variation sémantique. En effet, il s'y agit des « lois naturelles », au sens, non plus des principes rationnels absolus qui rendent possible le jugement, mais des cinq dispositions naturelles (universelles) que sont « la paix (timidité) ; la conservation (nourriture) ; la sexualité ; la sociabilité et la reconnaissance envers le Créateur ».

Ce sont donc des lois « objectives », inscrites dans la nature même des êtres vivants (les animaux), avec les caractères spécifiques à l'espèce humaine. Ce qui permet à Montesquieu, selon Goldzink, de procéder, contre le hobbisme à des séparations doublement salutaires. En effet, d'une part, la recherche philosophique des lois morales absolues (équité, justice) est légitimée – le juste ne se réduit pas au droit positif –, et d'autre part le terrain est déblayé pour une enquête empirique sur les modalités concrètes d'ajustement de la loi naturelle selon les conditions matérielles (le climat) dans lesquelles vivent les hommes. Tandis que L. Althusser s'efforçait de rendre compte de la rupture épistémologique accomplie par Montesquieu au terme de laquelle se construisait son objet spécifique à la fois contre les abstractions philosophiques du droit naturel et le statut théologique de la loi, Goldzink n'aura eu de cesse de mettre en relief l'unité problématique et contradictoire du Livre I de *L'esprit des lois* en tenant compte de sa lettre même.

Le « neuf » de cette lecture, c'est la lumière jetée, sinon sur un grand écart effectué par Montesquieu, à tout le moins sur son ferme maintien de deux exigences distinctes – un « doctrinal »

strabisme divergent. Il est vrai que les philosophes s'attachent à fonder (l'origine et les fondements) et Montesquieu ne conteste pas la pertinence de la démarche – il ne souscrirait pas au mot de Kelsen : « Ils (les philosophes) ne déduisent pas le droit naturel de la nature humaine telle qu'elle est, mais de la nature humaine telle qu'elle devrait être ou telle qu'elle serait si elle correspondait au droit naturel. Au lieu de déduire le droit naturel de la vraie nature de l'homme, ils déduisent une nature idéale de l'homme d'un droit naturel dont ils supposent l'existence. » (*Théorie pure du droit*, p. 96-97) – mais, comme l'écrit fermement Goldzink, « (Montesquieu) travaille aussi pour lui-même ! ». Et ce travail de longue haleine dans lequel il s'est engagé n'est autre que la production des lois auxquelles obéissent les lois positives, les lois qui régissent les rapports concrets entre les hommes dans les diverses sociétés où ils vivent.

Cette perspective nous conduit à discerner, d'une part, la loi naturelle et les lois positives, et d'autre part les mécanismes ou le système des causes (les lois scientifiques) dont les lois positives sont les effets. Ce que Goldzink souligne ici c'est que Montesquieu a deux fers au feu ; il n'est pas question de céder sur l'exigence de juger selon la raison la loi positive et de faire le silence sur l'horreur que nous inspirent la torture et l'esclavage, mais on ne saurait non plus abandonner le terrain au seul jugement normatif. Il importe à Montesquieu d'arracher son objet – pour en exhiber la structure et l'évolution – à ceux qui se réfugient dans « l'asile de l'ignorance » (Spinoza) en refusant toute légitimité à la recherche des lois nécessaires auxquelles « tous les êtres » sont soumis. À s'en tenir à cette seule thèse et à ses conséquences, Montesquieu peut revendiquer au moins autant que Rousseau, qui en fut un lecteur attentif, le titre de « Newton des sciences morales » (Kant). Et, comme il faut bien articuler ceci avec cela qui a été établi, c'est-à-dire les cinq lois naturelles (au sens de lois immanentes aux êtres), Goldzink est fondé à soutenir la thèse, essentielle à la claire intelligence du Livre I de L'esprit des lois, selon laquelle « le droit naturel est alors coupé en deux ».

En d'autres termes, Montesquieu se serait ménagé la possibilité de penser, sinon ensemble au moins conjointement, et l'empirique et le transcendantal. Le dispositif du Livre I s'inscrit

donc simultanément dans le registre épistémologique et dans celui de la philosophie politique. Bien qu'incommensurables l'un avec l'autre, le Livre I maintient l'existence de deux plans : la légitimité de l'exigence « philosophique » d'un fondement universel des lois morales et l'étude des principes dont dérivent les lois instituées, en énonçant les fameuses cinq lois naturelles qui constituent un ensemble d'exigences que toute société humaine a dû satisfaire. Mais on perçoit clairement alors que ce qui est exploité en l'occurrence, c'est l'amphibologie de l'expression *droit naturel*, au moins autant que l'ambiguïté de la notion de *loi* magistralement « déconstruite » par Althusser.

J. Goldzink conclut de cette lecture que le droit est, chez Montesquieu « une formation de compromis », dans tous les sens du terme. Non que la « voix de la nature » ne s'y fasse plus entendre, mais elle a dû se compromettre avec tous les vacarmes du monde. Ce qui ne veut pas dire que nous devrions pour autant nous incliner devant des faits que, « par nature », nous jugeons scandaleux – et il y a aussi bien des causes naturelles à la transgression des lois. Dans un autre sens, le droit est également un composé naturel résultant de processus naturels dont il s'agit de saisir « l'esprit ».

Dans la touffeur de ce mois d'août, je m'efface et laisse à Jean Goldzink le savoureux mot de la fin : « On comprend que Montesquieu nous convie à vérifier tous les matins, en ouvrant notre fenêtre, que le climat reste tempéré sur notre cap avancé ! Sinon, nous serions contraints d'enfermer et d'entasser nos piquantes compagnes, reines des sociétés monarchiques. Quelle angoisse ! Quand on a déjà tant de peine, faibles débiteurs, avec le harem des idées… »

Que de savants ouvrages ont été consacrés aux façons de lire les textes, d'en effacer l'auteur ou de le deviner en filigrane, de saisir le mouvement qui les porte, de les référer aux forces qui les animent, de les inscrire dans des ensembles qui leur donnent forme, d'en repérer les centres ou de les décentrer, voire de les soumettre aux nécessités impérieuses, à la loi d'airain du déploiement de l'Esprit Absolu ! On peut aussi les prendre pour ce qu'ils sont : des tissages dans le dessein d'en repérer les plis.

Jean Goldzink fait observer les plis. Dans un autre registre métaphorique, il reconstitue la géologie ou discerne des reliefs, des lignes de consistance ou des perspectives insoupçonnables. Il ne s'agit pas pour lui de « sauver la cohérence » du texte mais d'en examiner la condition de possibilité.

MÉMOIRES DE M. PATRU

Par Max VERNET
Queen's University, Kingston, Canada

Mémoires de M. Patru, sur le voyage que, jeune étudiant, il fit en Italie (extrait).[1]

Le huit du mois, comme nous étions à la promenade du soir, on vint du village mander à M. d'Urfé que quelques soldats avaient prétendu passer la rivière avant M. de Belley[2], comme il était déjà à la barque d'Artemare sur le Séran. Qu'ils lui avaient dit force injures, l'appelant « vescovo del Re », et criant qu'il n'avait affaire sur l'autre rive; que s'ils le rencontraient par les chemins quand ils

1. Pour respecter les règles de ce volume, j'ai effectivement pris comme point de départ un texte, qui est un passage de *L'Esprit de Saint François de Sales* de Jean-Pierre Camus, que l'on trouvera dans le livre de Sylvie Robic-de Baecque, *Le salut par l'excès*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 57-58. Ont été aussi utilisés dans le corps du texte le *Discours de réception à l'Académie* et les *Eclaircissements sur l'Histoire d'Astrée* d'Olivier Patru : Œuvres diverses, Slatkine, 1972. Et la *Conference academique sur le différent des Belles Lettres de Narcisse et de Phyllarque par le Sieur de Musac*, Paris, Joseph Cottereau, 1630, qui est attribuée à Jean-Pierre Camus. Enfin, la Préface au Premier Livre de *l'Astrée*. L'orthographe et la ponctuation contemporaines ont été utilisées partout.

2. Jean-Pierre Camus, le prolifique auteur d'histoires dévotes, fut nommé évêque de Belley en 1609. L'Évêque vient à Virieu en voisin : Belley n'est distant de Virieu-le–Grand que de trois lieues; mais quoique voisins, d'Urfé et Camus appartiennent pratiquement à des pays différents : d'Urfé, l'ancien ligueur, est au service de la maison de Savoie avec laquelle sa famille est depuis longtemps liée; et Camus a été nommé à un diocèse qui, pris sur les terres des Savoie, vient d'être rattaché au royaume.

iraient à la charge à Genève, il eût à se garder d'eux. Que M. de Belley, qui revenait d'Annecy, n'étant que lui second avec son secrétaire sur deux mules, avait remontré qu'il y avait en la barque de quoi passer tout le monde, l'Esprit Saint requérant peu de place. Ce que les soldats n'avaient voulu accorder, pour ce que leurs chevaux étaient chargés de faux-sel qu'ils voulaient que nul ne vît, et que l'évêque avait dû se résoudre à attendre dans la cabane du passeur que la barque retournât au matin. M. d'Urfé, montrant tous les signes d'une violente colère, fit mander M. de Saluces, son capitaine, lui disant ce qu'il avait appris, et que le capitaine était loin d'ignorer, le profit du faux-saunage lui revenant pour mi-partie. M. d'Urfé lui dit qu'il n'avait jusqu'ici montré de déplaisir à ce que certains soldats, et même officiers, dit-il se tournant brusquement vers M. de Saluces, de son régiment allassent faire trafic de sel, pour ce qu'il fallait bien que les soldats oisifs dans les temps de paix se donnassent quelque carrière de peur qu'ils fissent pire, mais qu'il savait bien que de Genève et Grenoble à Lyon, on voyait des uniformes de son régiment dans les bandes de faux-sauniers, que la Ferme[1] voyait maintenant qu'il était de son intérêt de poster des gardes aux limites du Valromey, et qu'il ne voulait point que son honneur ni le service du duc de Savoie souffrissent aucun dommage par des voleries dont le bruit était partout en Dauphiné. Qu'il voyait bien qu'un jour ils seraient jugés à pendre, à pendre et étrangler sur la place du marché. Qu'il (M. de Saluces) eût à s'informer des noms de ces canailles, et qu'il les contraignît à repasser ce soir même le Séran pour escorter M. de Belley jusqu'à Senoy où il serait son hôte, et que lui, M. de Saluces, se mît à leur tête tout en uniforme pour prier M. de Belley de bien vouloir lui faire l'honneur de souper avec nous. M. de Saluces, qui n'avait cure faire deux lieues et de passer les eaux de nuit qui sont fort dangereuses, voulut y donner quelque suspens, mais M. d'Urfé, le menaçant des arrêts, l'envoya faire prompte route.

Plus de deux grandes heures plus tard, comme nous étions assemblés en la salle, M. d'Urfé s'étant retiré pour écrire après

1. En 1607, Henri IV avait réuni les administrations qui percevaient les gabelle en une seule Grande Ferme.

avoir fait dire qu'on ne souperait que fort tard, étant à la fenêtre, je vis monter vers le chateau quelques flambeaux, qui étaient M. de Belley et son escorte, lequel fut mené incontinent en la salle où M. d'Urfé descendit lui faire les honneurs.

M. de Belley, qui n'avait qu'un manteau de voyage et fort méchant au demeurant, était un homme de taille médiocre, les cheveux un peu longs sur un visage de même, où l'on ne pouvait manquer de remarquer un nez assez important. Les yeux vifs, et l'air souriant malgré l'heure avancée, il s'excusa sur son peu de courtoisie qui nous contraignait à l'attendre : « Aussi, dit-il, ne m'attendais-je point à ce que Charon me fît l'honneur d'un passage particulier, non point pour me conduire aux Enfers, mais pour m'en retirer; aussi serait-il bon peut-être que l'évêque de Belley fût nommé M. de Passelaigue ». Nous fûmes quelque temps à rire de son mot, sans que je comprisse alors ce que l'on a vu depuis, que le successeur de M. Camus aurait nom M. de Passelaigue. Je n'ai jamais pu démêler si ce fut le simple hasard d'une de ces équivoques dont M. de Belley était friand ou s'il avait déjà en tête celui qui lui succéderait. M. d'Urfé nous pressa de passer à table. Le souper fut très agréable, quoique bref car M. de Belley faisait petite chère, et la conversation fut des plus animées; M. de Belley avait des façons de parler un peu bien brusques et un langage qui était plus du bon temps de nos pères que du Louvre. On se mit bientôt sur le sujet des romans, M. de Belley montrant bien qu'il connaissait les volumes de M. d'Urfé. Il n'y en avait alors que trois volumes d'imprimés, et je les savais presque par cœur, parce que je les lisais même au Collège. « La discrète Astrée montre-t-elle moins d'obstination à être cruelle au pauvre Céladon? », dit-il. M. d'Urfé repartit qu'il avait espoir qu'on vît quelque chose de la sorte avant qu'il rejoigne le duc de Savoie à Turin, car il avait quelque peu avancé dans la quatrième partie. Toute l'assemblée se récria qu'il voulût bien en permettre que nous en eussions la primeur, et je me hasardai à demander que, s'il m'y jugeait propre, il me donnât quelques pages à lire à l'assemblée après le souper. « Voici M. Patru, répondit-il en se tournant vers M. de Belley, qui prendra ses licences en droit à Paris au retour du voyage que sa mère lui envoie en faire en Italie pour y aiguiser et subtiliser son esprit. Vous ne pourriez jeter les yeux sur une personne qui eût plus d'amour pour les Lettres et il m'a donné

assez de preuves de sa passion pour Astrée pour que je hasarde que sa voix d'avocat, quoique non encore rompue aux déclamations du prétoire... » « par les déclamations du prétoire », interrompit M. de Belley; « non encore, reprit M. d'Urfé en riant, rompue aux déclamations, puisse rendre agréable à cette compagnie la lecture de l'histoire d'Astrée; mais les bergères ont coutume de se coucher avec le soleil, et il y a longtemps, à cette heure, qu'elle sommeille avec toutes ses compagnes. Au demeurant, les romans sont pour M. de Belley de peu d'intérêt. » M. de Belley se récria qu'en effet il avait eu l'occasion de s'élever contre ces petits ouvrages vains et creux qui courent l'Europe, mais qu'à rebours il reconnaissait le mérite des ouvrages « de bon style » comme l'étaient ceux de M. d'Urfé, et que, si l'évêque devait remontrer à l'auteur que l'entretien ordinaire de ses bergers et bergères ne quittait guère le sujet de l'amour, le simple particulier qu'il était à notre table avait naguère montré trop d'attachement aux livres pour ne pas en excuser la lecture. « Lorsque j'avais votre âge et votre occupation, dit-il se tournant vers le bout de table où j'étais, je confesse que j'en faisais mon entretien ordinaire, avec mon cher Montaigne. Mais je quittai la fréquentation de l'un et de l'autre sans grand peine, lorsque je promis à Dieu d'avancer en ce siècle la cause de son amour, dont l'amour humain n'est que l'image et préfiguration. » Sur un murmure d'approbation qui se fit autour de la table, M. de Belley reprit : « Aussi ne tiens-je point la lecture de romans où est dépeint l'amour comme de soi répréhensible, et ne suis pas de l'avis de cette Académie de Puristes, dont les arc-boutans font professions de reprendre tout le monde, ne faisant presque rien de peur d'être sujet aux censures de ceux qui ne manqueraient pas de leur rendre leur change s'ils produisaient leurs Lettres. Ne voyons-nous point dans les Saintes Ecritures toutes sortes d'exemples d'amour et que feront ces repinceurs de vertu au sujet de ceux qu'ils jugeraient en leur temps des moins honnêtes? Tout peut être tourné au bien comme au mal. » « Aussi, reprit M. d'Urfé, n'est-ce pas à cette fin que tendent vos écrits? Et devons-nous pas ne pas être moins impatients de voir quelque nouvelle histoire dévote de votre plume que vous de continuer les aventures de Céladon? » M. de Belley repartit assez brusquement qu'il n'était pas raisonnable de placer côte à côte les simples histoires remarquables dont il se servait pour tourner au bien la passion naturelle de lire, et les récits

de longue intrigue par lesquels M. d'Urfé élevait le roman dans les Lettres que l'Ecole appelle Humaines et que les plus polis honorent du nom de Belles. « L'on ne voit point que l'on dresse sur une même table le festin du prince et la simple chère du rustique. » Ce sur quoi il nous pria de lui permettre de se retirer, et pour notre part de continuer le souper.

Le Secrétaire de M. de Belley, qui dînait vis-à-vis de moi au bas bout, dit que M. de Belley avait coutume de passer une grande heure en exercices pieux avant de se mettre au lit, et qu'il n'y manquait jamais, où qu'il fût. Et revenant sur le sujet de l'écriture, il dit plaisamment que pour sa part il serait bien aise que les oeuvres de l'évêque sortissent de sa propre plume, M. de Belley ayant accoutumé de les lui dicter. Et montrant le doigt médian de sa main droite qui était tout tors d'avoir tenu la plume : « voici, dit-il, la sûre marque de mon emploi; notre évêque a maintenant pris l'habitude de dicter tout à cheval, estimant que le temps qu'il passe sur les routes de son diocèse durant ses visites ne doit point être perdu pour le service de Dieu. Ainsi chevauchons-nous aux deux saisons de printemps et d'automne, lui dictant et moi écrivant, vous pouvez imaginer comment, faisant tant usage de plumes que toutes les oies du Bugey s'enfuient au son de sa voix. Il m'apprit ensuite la prodigieuse quantité d'histoires que M. de Belley mettait au jour, sans compter les lettres et mandements ordinaires à sa vocation. « C'est aux jours de canicule, quand il ne peut être par les chemins, que s'exerce plus volontiers sa rage d'écrire, et il ne se passe alors guère de jours que nous ne noircissions trente grandes pages. » Tout plaisant qu'il était, ce secrétaire ne mentait point, et l'on a vu depuis de par le monde voler les bataillons de ces recueils d'Histoires Devotes par lesquelles M. de Belley s'efforçait de contre-butter celles des auteurs de la sorte de son hôte d'alors.

Le lendemain, pour honorer et remercier M. d'Urfé, M. de Belley dit la messe au chateau, et toute la maisonnée et tout le village y furent. M. d'Urfé avait fait enfermer ceux qui avaient outragé M. de Belley, et pensait les faire fouetter dans la cour, mais M. de Belley ne le voulut point, disant qu'à un homme de

peu comme lui l'offense était sans conséquence, et que pour l'offense faite à Dieu, il n'était pas maître du châtiment.

L'après-midi fut belle, et M. d'Urfé pensa se donner du relâche en conduisant ses hôtes sur une hauteur d'où l'on découvre toute la contrée jusqu'au Rhône. Au loin, de grands monts, du côté du Levant, s'élèvent promptement au-dessus d'une large plaine unie, et de marais dans lesquels s'attarde et reprend ici haleine le Rhône au sortir de la course rapide qui lui fait traverser les montagnes. Le soleil au penchant de sa course touchait aux grands monts derrière nous, et le calme de cette campagne était à peine troublé par le bruit des derniers travaux de la journée, *somma procul uillarum culmina fumant, maioresque cadunt altis de montibus umbrae*[1]. C'est ce qui sans doute fit dire à M. de Belley : « Le Séran ne vaut-il pas le Lignon, et le Valromey le Forez, et les paysans d'ici ont-ils à envier le calme et la paix de ses bergers et bergères? » M. d'Urfé fit l'étonné : « Par ma foi, Monsieur, on dirait que vous n'avez pas hier au soir échappé à une bande de faux-sauniers, ni eu connaissance de tous les dangers qui menacent aujourd'hui le berger comme le voyageur. *Undique totis usque adeo turbatur agris*![2]Le Lignon est aussi éloigné du Séran, que les jours innocents du premier siècle sont éloignés de notre âge de fer. Et si j'ai feint que sous le nom de bergers des personnes qui, pour la bonté de l'air, la fertilité du rivage et leur douceur naturelle, vivent avec autant de bonne fortune qu'ils reconnaissent peu la fortune[3], demeurent dans le pays de mon enfance, c'est que les accidents du siècle dont je fus affligé me font leur souhaiter meilleure fortune et plus coite que la mienne. » J'étais si persuadé que Céladon n'était autre que

1. Maro *Bucolica* I (note de l'édition originale).
2. Maro *Bucolica* I (note de l'édition originale). Ou de Patru. Toute la scène semble vue à travers la première églogue de Virgile, y compris le coucher de soleil sur une plaine marécageuse bordée de hautes montagnes (v. ci-dessus note 4). Mais il est vrai aussi que des environs de Virieu, on peut découvrir, en regardant vers l'Est en direction de Culoz, un tel paysage de montagnes surplombant une plaine marécageuse. L'allusion aussi à un exil dangereux opposé au calme de la vie rustique, thème de la première églogue, n'est pas mal venue, puisque Honoré d'Urfé est à Senoy dans une sorte d'exil proche des dangers de la guerre (il va y retourner et y mourir bientôt au service du Roi de France), qu'il a explicitement opposé aux charmes de l'utopie rustique qu'il crée dans l'*Astrée*.
3. *l'Astrée*, Première partie, Livre premier, Slatkine Reprints, 1966, p. 9

notre hôte, et que la fable n'était si contraire à la réalité, que je me hasardai à lui demander s'il n'était pas vrai qu'il fût Céladon, que le grand Enric fût Henry le Grand, et ainsi des autres personnages de ma connaissance. Il me répondit, d'un air un peu sévère, que c'était bien peu que dix-neuf ans pour me confier tant de secrets d'une si haute importance : « Car, ajouta-t-il, il y a des Princes et des Princesses, il y a des Rois et des Reines qui montent sur notre Théâtre; et je ne puis vous entretenir de leurs passions sans vous découvrir beaucoup de choses, dont peut-être à l'âge où vous êtes vous auriez peine de vous taire. Je vous promets qu'à votre retour je vous donnerai tout ce que vous souhaitez ». « Et toutefois, lui répondis-je, je n'aurai alors que vingt ans. » « Cela est vrai, reprit-il, en m'embrassant; mais avec les lumières et les inclinations que vous avez, ce n'est pas peu qu'une année de l'air d'Italie. » Je pensais déjà tenir cette clef si ardemment désirée; je croyais déjà savoir tous les mystères de l'ingénieuse tromperie de Climanthe, et de l'immortelle fontaine de la vérité d'Amour. Mais cet homme divin qui m'avait donné de si douces espérances, cet homme qui méritait de vivre toujours, je le trouvai mort à mon retour en Piémont.

Ce jour-là pourtant ne se devait pas achever sans qu'il fût beaucoup question de l'occupation d'écrire, comme il était bien naturel entre des personnes aussi férues de Lettres que l'étaient M. d'Urfé et M. de Belley. Et pourtant cela se fit par une rencontre fort curieuse. Car sur la mention qui fut faite de l'illustre visite que reçut le château de Senoy l'année précédente[1], M. de Belley se souvint que dans la suite de la Princesse se trouvait M. de Genève[2] qu'il venait pour lors de quitter fort fatigué à Annecy, en une des fréquentes visites qu'il lui faisait. M. de Belley, qui, comme on l'a vu depuis, avait M. de Genève en si grande estime qu'il en voulut faire son modèle de vie, et l'appelait son Mentor, ne manqua pas d'en faire un éloge d'autant plus révérent qu'il craignait lors pour sa santé, en effet si déclinante que Dieu le rappela à lui deux ans

1. Christine de France, se rendant en Piémont rencontrer son futur époux, passe à Senoy le 3 octobre 1619.
2. François de Sales, évêque *in partibus* de Genève réside à Annecy (note de l'éditeur). Il sera canonisé en 1665.

après. Mais M. de Belley nous confia sur cette admiration qu'il avait pour lui un trait bien curieux que, quoiqu'on puisse juger qu'il intéresse de trop près l'intimité de ces deux illustres prélats que l'on doit du tout respecter et dont on doit taire les secrets, je relate ici pour la suite qu'il eut dans leur conversation. Voici ce que M. de Belley, vantant les vertus du saint que celui-ci avait en fort grand nombre et voulant nous montrer quelle était la profondeur de sa simplicité, nous conta.

« Certes en quatorze ans je vous avoue que je n'ai jamais rien aperçu en lui, qui ressentît tant soit peu la singularité. Il faut que je vous dise ici (puisque nous sommes en particulier) une de mes ruses; appelez-la malice si vous voulez. Quand il venait me voir en ma résidence, et y passer son octave ordinaire, à quoi il ne manquait point tous les ans, j'avais fait à dessein des trous en certains endroits des portes ou du plancher, pour le considérer quand il était tout seul retiré dans sa chambre, pour voir de quelle façon il se comportait en l'étude, en la prière, en la promenade, en la lecture, en la méditation, à s'asseoir, à se lever, à écrire; bref, aux plus menues contenances et gestes dont on [ne?] se soucie souvent quand on est seul. Néanmoins je ne l'ai jamais remarqué se dispenser de la plus exacte loi de la modestie; tel seul en compagnie, tel en compagnie que seul; une égalité de maintien corporel semblable à celle de son cœur. Je n'ai jamais aperçu en lui aucun mouvement extraordinaire, ni des yeux, ni des mains, ni de la tête. »

M. d'Urfé fut quelque temps à rêver, puis répondit : « Certes, voici qui est bien singulier, et ¼ » « N'est-il point vrai! » interrompit M. de Belley, « et toutefois je le trouvais si singulier de n'avoir point de singularité, que tout me semblait singulier en lui. » Je n'étais en ce temps pas assez avant dans la connaissance des hommes pour que ceci me parût autre chose que jeu de mots et afféterie. Mais la suite me montra bien que j'avais tort.

Car M. d'Urfé, tout à sa pensée, continua : « M. de Genève n'a-t-il point coutume de dire qu'il est en ce monde comme une statue dans sa niche? »« Si fait, répondit M. de Belley, et que si on lui demandait : pourquoi es-tu immobile et ne dis rien, la statue répondrait que telle est la volonté de son maître. »« En effet, et tel est bien l'homme que vous guettiez avec tant de curiosité. Mais

remarquez, s'il vous plaît, ce que vous en pouvez dire : rien au-delà de ce que vous dîtes tantôt, qui est que vous n'en pouvez rien dire. Pas de gestes par lesquels il soit possible de déceler une humeur, une égalité de l'âme telle que le visage ni le corps ne donnent rien à voir. » « C'est, dit M. de Belley, l'image vivante d'une discrétion toute chrétienne. Non pas celle qui par étude et effort contient les passions qui l'agitent et ne présente au monde qu'un visage serein et si est au dedans trouble et sédition, que ce soit par politique du courtisan, ou par imitation des fiers courages du Portique, mais celle qui n'est émue de nulle passion, que dis-je passion, de nulle humeur, de nul événement, parce qu'elle s'en remet du tout à son Dieu. »« Mais ne remarquerons-nous point que cette admirable dévotion, poursuivit M. d'Urfé, est bien tout ensemble singulière et tout uniment indiscernable. Des plus élevées, et cependant si semblable à ces âmes si simples qu'il ne viendrait à l'idée de personne d'en raconter l'histoire. Unique entre les hommes, mais non exemplaire, puisqu'il faudrait que l'on pût la décrire pour la proposer aux méditations des hommes. » « Cette admirable dévotion dont vous parlez a du moins entraîné à sa suite bien des cœurs, repartit M. de Belley, et premier celui de qui vous parle; mais si j'avais à présenter à la postérité un crayon de ce qu'est la vie dévote, je ne me hasarderai point à écrire une vie de François de Sales, qui, quoique riche en bienfaits proches des miracles, est de peu d'intérêt au regard de ce qui en est cause, et qui est cet esprit dont on le voit animé. Possible le meilleur est celui dont on ne peut rien dire, ou du moins de qui rien ne se peut conter. M de Genève a coutume de dire : « Le bien ne fait pas de bruit, et le bruit ne fait pas de bien. »« Heureux celui chez qui, au milieu des travaux du siècle, dit M. d'Urfé avec un soupir, règnent le calme et la paix en son for intérieur. » « En son Forez intérieur », dit incontinent M. de Belley. Cela nous fit un peu rire, mais M. d'Urfé en parut fort frappé : « Que je vous ai de reconnaissance, Monsieur, dit-il. Je rêvais en effet à mes bergères, à mes discrètes bergères, qui le sont tout autant que le courtisan dont vous parliez tantôt. Et s'il y a bien loin de mes humbles habitants du Forez au saint homme que nous avons l'heur de connaître tous deux, du moins la qualité de discrétion qu'ils partagent, quoique différant des uns à l'autre, m'y fait voir quelque chose en commun. »« Serait-ce, dit doucement M. de Belley avec un petit sourire, qu'elles font leur occupation ordinaire de guetter

leurs compagnes et de surprendre leurs conversations, comme le fit un indiscret évêque de notre connaissance? Et encore seraient-elles plus pardonnables, la curiosité étant plus naturelle aux filles. » Cette fois le rire saisit toute notre compagnie et Mme de Chateaumorand, dont je conduisais les lévriers, dit à mi-voix, en se penchant vers sa suivante : « Ouais, vous verrez que c'est leur exemple qui a corrompu notre évêque ». »N'est-il point vrai, cependant, reprit M. d'Urfé assez sérieusement, que vous estimiez parfaite la foi qui s'en remet tellement à son Dieu qu'elle en est parfaitement tranquille et que son égalité d'âme ne se montre que par une égale tranquillité du corps? » « Cela est vrai », opina M. de Belley. « Et n'est-il pas derechef vrai, reprit M. d'Urfé, que pour qui verrait côte à côte un tel homme pénétré de cette foi parfaite et le courtisan dont vous parliez tantôt qui étudie son visage et son maintien selon les nouvelles leçons de nos Italiens, il ne saurait faire de différence, et ne pourrait à leur quiétude juger de ce qu'ils pensent? » « Concedo », dit M. de Belley, « mais les hommes pour la plupart, et les femmes surtout, sont de nature si passionnée qu'il est merveille si quelque pli du visage ou geste de la main ne suit les mouvements de l'âme. Ainsi jouons nous notre vie sur un souris ou sur un sourcil. Et j'avais tant de passion de connaître celui qui est mon guide absolu, pour savoir, puisque cette même perfection dans la foi lui interdit de parler jamais de lui-même, si cette douceur et cette quiétude étaient ce qu'il montrait au siècle en réservant pour son privé et pour son Dieu un seul même de ces mouvements dont nul n'est en général exempt, que je me résolus à l'artifice que je vous ai dit afin de guider jusqu'à son terme le plus intime l'imitation que je veux de faire de lui, et faire de lui le plus intérieur de moi. *Deus interior intimo meo* disait Saint Augustin. Mais possible, ajouta-t-il en souriant encore à demi, Leonide me pardonnera-t-elle, qui passe tout un livre l'oreille « à la fente d'un ais », pour surprendre les secrets d'une conversation de deux de vos bergères. »[1]« Monseigneur, s'exclama M. d'Urfé, votre confesseur devrait surveiller vos lectures! Mais nous avez mis sur

1. Camus confond deux épisodes ; Léonide passe tout le livre six de la première partie à surprendre le récit de l'histoire de Diane ; plus tard, « l'oreille à la fente d'un ais » pendant dix-huit pages, elle surprend la conversation où Climanthe expose sa ruse à Polemas.

une matière de grande importance pour nos romans », »qui sont pourtant de peu d'importance », interjeta M. de Belley. »Soit, mais s'il vous plaît, Monseigneur, passez-moi pour l'heure l'une de mes deux passions, qui est d'écrire, et je ne m'enquerrai point ce qui vous fait composer et avouer tant d'ouvrages. »« Je n'écris, vous le savez, que parce que vous et vos semblables écrivez. On voit par toute l'Europe voler de ces romans, non pas tous aussi célèbres et aussi relevés que les vôtres, Monsieur, mais tous dépourvus des leçons qui pourraient tourner au bien toutes ces fables vaines. En récompense, la garde des âmes n'exige pas que l'on compose de longs ouvrages de pesante lecture pour détourner du mal nos ouailles par préceptes et démonstrations; les exemples sont de bien meilleur efficace, rebroussant au bien la passion de la lecture. C'est pourquoi il me semble que j'atteindrai au blanc plus facilement en recueillant par l'écrit, qui est de plus longue garde que la parole vive, les événements singuliers que le monde nous offre en abondance. »« Grâce au Ciel, si je puis dire », s'exclama M. d'Urfé, « nous voici derechef sur le sujet de la singularité. S'agissant d'événements, vous me concéderez je pense qu'il s'agit là de la plus simple des façons d'écrire, et que l'éloquence n'y est au fond que fort peu intéressée : le narré ne demande ni disposition ni ornements; ce qui est arrivé est arrivé. Il suffit d'être fidèle. »« Bien volontiers », répondit son hôte, »d'autant que je me flatte d'opposer la simple fidélité de la chronique aux complexités extravagantes des romans, pensant que Dieu avait assez mis en sa création de diversité pour que l'on ne se mêle point d'y ajouter des épisodes qui forcent la créance de ceux (de celles, plutôt, si l'on dit le vrai) que la passion de la lecture conduit à avaler de longues et lubriques couleuvres. »« Le serpent n'est pas aussi présent dans la bergerie que l'on veut bien le dire, et je puis soutenir je pense qu'il est du tout absent de mes prairies » répondit en riant l'auteur de l'*Astrée*, « cependant, n'y a-t-il pas quelque mérite à filer une longue intrigue en faisant ingénieusement suivre les actions des divers personnages et les réflexions qu'ils font sur ce à quoi ils sont sujets? Et pour vous dire le fond de ma pensée, n'y a-t-il plus de leçon à voir et comprendre comment d'honnêtes gens habillés en bergers se comportent ordinairement que de s'étonner des accidents prodigieux qui arrivèrent en des contrées foraines. »« Peut-être n'y a-t-il pas plus forain que le Forez, encore que vous y fussiez né, et

les pays se doivent ranger selon les mœurs de leurs habitants autant que par leur lieu. Ne disiez-vous point à l'instant qu'il y avait loin de notre siècle de fer à l'âge d'or de vos bergers. »« Ah! Touché! Mais je suis sûr qu'avec ce que vous avez de connaissance du cœur humain, vous n'ayez démêlé que la paix du Forez n'est qu'une invention propice à la réflexion et au souci de soi que les accidents du monde interrompent et interdisent à l'ordinaire, et que précisément cette contrée n'est étrangère que de mœurs et non point de courage[1]. »« J'en suis d'accord, Monsieur, plus que vous ne pouvez croire, et les particularités des cas qui me sont confiés dans le secret inviolable du confessionnal sont souvent bien plus délicates que les débats qu'animent vos bergères et bergers. Combien de Silvandres ne vois-je pas à l'année ! Combien d'Hylas, hélas. Et croyez-vous qu'il n'y ait que Céladon qui ait eu l'industrie de se déguiser en fille pour espionner quelque objet de sa passion, et jusque dans les lieux réputés inviolables où se réfugient les chastes épouses du Christ ? Les passions sont de tous les lieux et de tous les temps où vivent les hommes. » « Ainsi vous accorderiez que les romans, pour peu que l'auteur soit habile artisan et qu'il ait retiré de ses études et du contact des hommes quelque science de leur moeurs, de leur caractère et de leurs passions, touchent au vrai lorsqu'ils peignent ces mêmes passions au naturel sous l'habit de personnages divers. »[2] « Peut-être en effet un tel argument pourrait-il surprendre le jugement de qui ne s'est point attaché à cette matière. Il y faut, s'il vous plaît, une contention d'esprit qui siérait mieux au cabinet qu' à une promenade en bonne compagnie. Mais quel besoin avons-nous de rajouter encore au monde des passions feintes alors qu'il y en a

1. Coeur et courage s'emploient encore indifféremment l'un pour l'autre (note de l'éditeur).

2. D'Urfé semble ici être beaucoup plus précis que ne dirait une lecture contemporaine. Les moeurs, le caractère et les passions sont bien les trois sujets d'étude et de création que donne Aristote : les moeurs, c'est *l'éthos*; les caractères l'*èthos* (*ithos* au dix-septième, comme dans les *Femmes savantes*), et les passions le *pathos;* le premier sujet de la morale (l'éthique), les deux autres, constituants de l'art de l'orateur. Il faut se souvenir que les trois personnages en présence (d'Urfé, Camus, et le rédacteur des Mémoires qui écrit la scène -sinon le futur étudiant qui y assiste- Patru, sont tous trois avocats de formation. Il semble alors que l'art du romancier pour eux est bien encore du domaine de l'éloquence, et non de ce domaine encore à créer qu'est la littérature.

tant de vraies, et si dangereuses? Et remarquez quelle est la façon de procéder de tous ces narrés. L'auteur a trouvé dans la chronique l'Histoire de quelqu'un que nous appellerons Eudore, et dont les événements sont assez curieux pour qu'il songe à la donner au public. La donnera-t-il pour ainsi dire de source, et comme nue? Non point. Il y ajoutera les descriptions des lieux, qu'il fera aussi magnifiques que les palais des rois de l'Orient même si le pauvre Eudore s'était habitué dans une cabane, il donnera à l'orphelin Eudore- peut-être l'était-il, la chronique n'en dit rien- une famille et des voisins; de simple particulier, il le fera riche citoyen, et de muet qu'il était dans la chronique, il fait Eudore aussi bon orateur que s'il eût étudié dans nos meilleures Ecoles, afin de lier ensemble les épisodes et lui faire révéler les passions extraordinaires qui n'avaient jamais agité son simple courage. Ces discours ne sont au fond que les richesses sur les brouillards de Seine[1] dont son personnage est doté d'un trait de plume. Ces passions ne sont au fond que des palais magnifiques que l'imagination de l'auteur construit sur la cabane du coeur de son personnage. Et l'habileté de l'artisan ne sert qu'à y mêler les blandices où se prennent les courages les plus faibles, pensant que pour être semblables à ces vaines héroïnes, il leur faut du tout se livrer à quelque grande passion, comme nos jeunes gentilshommes s'imaginent qu'ils égaleront les incroyables faits d'armes que les héros accomplissent à pleine page. Que ne nous dit-il, cet auteur, ce qui arriva enfin à Eudore, quand les passions du siècle l'abandonnèrent; en quelle disposition il fut devant son Dieu à la fin de cette vie dont il faut rendre compte? Ces richesses, en fit-il don aux pauvres? Cette habileté de discours, la mit-il au service des humbles auprès des grands de son royaume ? Et s'il fut agité et tourmenté de quelque passion pour une dame, un malheur lui étant arrivé, ne serait-il pas aussi beau et d'un aussi habile écrivain de nous faire pleurer avec lui et réfléchir sur les événements singuliers qui suivent pour les hommes les conseils[2] les plus

1. On dit d'une somme qui n'a pas de garantie solide (l'équivalent de notre chèque sans provision) qu'elle est « sur les brouillards de Seine ».

2. Conseil, en langue du dix-septième encore, s'oppose bien comme ici à *événement*. Le conseil est la délibération qui précède une action; l'événement est le résultat ultime de cette action, souvent (comme ici dans la phrase de Camus), inattendu.

raisonnables. Mais les romans ne suivent que rarement les personnages jusque sur leur lit de mort; et l'important est cependant la fin à laquelle tournent les actions de hommes, et non ces actions elles-mêmes. C'est pourquoi leur sens n'est pas dans la description, mais dans leur fin, et ce sont des exemples que nous narrons, et non des faits, quand bien même nous prétendrions ne suivre que la vérité pure. » « Il faut avouer, Monseigneur, que l'éloquence ne vous fut pas enseignée en vain, et voici deux prêches en une journée! » « Ce saint homme dont nous parlions tantôt m'a souvent dit que j'avais la parole trop facile, et il ajoutait : « Prenez garde que la passion ne s'y réfugie, ou dans l'écriture. Je crois qu'il dit vrai. » « Ce n'est pas ici que vous trouverez de semblables admonestations, reprit M. d'Urfé, surtout au moment où vous accordez au roman la permission de dire la vérité. » « Non point, Monsieur, non point, s'il vous plaît. Considérez que les narrés sont bien des choses arrivées et que chacun présent a ou a pu alors expérimenter. Mais que les paroles ou les réflexions que les acteurs ont pu dire ou faire[1] ne furent pour la plupart transmises par nul témoin, et sont ce que l'auteur pense que les acteurs devaient dire ou ressentir en l'occasion, selon sa littérature et selon sa science de la nature humaine. Les actions sont donc vraies, les paroles et les sentiments ne sont au mieux que vraisemblables, quand la furie de faire mieux que ses prédécesseurs n'emporte pas l'auteur à imaginer d'invraisemblables fictions. » « Holà, Monseigneur, s'exclama M. d'Urfé avec quelque chaleur, tous les auteurs ne sont pas si vains. Considérez à votre tour, s'il vous plaît, la diversité des personnes qui vous entoure, et combien du Savoyard au Forézien, de l'enfant au vieillard, du noble au manant, la variété des races, des conditions et des climats fait de différence entre les personnes, et combien la distinction est de nature. N'avons nous pas expérimenté tous les jours dans nos troubles que tel sera brave aux occasions, et tel pleutre, sans qu'il y ait de l'un ni de l'autre acte de sa volonté. Et si la guerre n'est pas la matière des romans, que dire de la diversité des sentiments aux rencontres d'amour, dont avec votre permission je me flatte d'avoir décrit l'ample circonférence : aucun de mes bergers,

1. Syntaxe latinisante : l'accord par le sens rapporte un seul substantif avec un seul verbe; ce sont les paroles qui sont dites et les réflexions qui sont faites.

aucune bergère ou nymphe n'est semblable à l'autre, et ce qu'une seule personne ne pourrait en trente vies expérimenter, j'en fais le tour par personnages singuliers, la diversité de expériences et des natures faisant la différence des sentiments. » Ici M. de Belley s'arrêta tout court, puis sans reprendre sa marche et nous considérant : « Je ne veux ici faire ni le pédant ni le théologien, dit-il, mais il faut bien que je m'élève à des propos qui ne seront peut-être pas goûtés de tout le monde, et cependant nécessaires si je veux donner pleinement mon sentiment sur des matières qui demanderaient un plus savant que moi. Il est vrai que la diversité des hommes semble admirable. Et pourtant, à la bien considérer, et en regard de la bien plus grande diversité des choses du monde, la différence que nous mettons entre nous n'est que le fruit de notre orgueil et vanité et n'est nullement de nature. C'est le Créateur qui a mis dans le monde cette diversité pour notre agrément. Voyez les fleurs des champs : chacune est en elle-même, et ne se soucie nullement si l'éclat de sa couleur ou la rareté de sa teinte la distingue de ses voisines. Elle ne se soucie pas non plus si avec celles-ci l'oeil y pourra contempler un beau tout-ensemble, ou si la bouquetière la choisira pour être l'un des agencements de son bouquet. Chacune est partie de la diversité, et donc singulière, mais toutes le sont également; chacune demeure en sa singularité comme en son lieu propre dont la distribution fut ordonnée par le Créateur, et nous ne nous mettons pas notre curiosité à rechercher ce qui la fait ainsi. Et si nous exaltons au-dessus de toutes le lis, c'est qu'il est pour nous l'image de la royauté sacrée à qui nous devons obéissance, comme les Anglais prisent d'abord la rose. La diversité n'est ni la différence, ni la distinction. Celle-là est don de Dieu, et celles-ci artifices de l'homme. C'est bien ce qui me fit dire tantôt que ce qui me poussa à épier ainsi M. de Genève, c'est qu'il apparaissait si singulier de ne pas être singulier. Car le désir d'être distingué est à mettre au rang des passions de l'homme, et c'est ce qui a causé en notre société cette minutieuse ordonnance des conditions et des honneurs, cette recherche du mérite et cette garde véhémente d'un honneur si chatouilleux qu'il est la cause de plus de crimes que ne l'est la passion de l'amour. Le vrai moyen de retourner à l'amour de Dieu est d'abandonner ce souci de soi et de s'en remettre à la volonté de Dieu, comme M. de Genève le disait dans sa parole sur la statue. C'est là le vrai moyen d'être soi, dans la diversité de la Création. » « Et comment alors direz-vous votre

secret et le disséminerez-vous, pour être l'exemple de la vraie vie?, objecta M. d'Urfé. Ne serez-vous point muet; que dis-je muet, mais aussi sourd et aveugle, occupé d'un secret que nul ne pourra partager, et peut-être comme Silvandre fuyant la compagnie des hommes, et ne se confiant qu'à un chant qu'il se chante à lui-même lorsqu'il se croit loin de toute société? » « Oui, peut-être la vraie vie est-elle comme un chant qu'on ne chante que pour soi et pour Dieu, ou comme une couleur qui luit dans une prairie. Mais ma vacation et celle de M. de Genève sont du tout contraire à une telle vie, qui est plus proche de la contemplative des cloîtres que de l'active de l'évêché, et c'est pourquoi j'ai la charge d'écrire cette diversité des événements singuliers pour contre-butter l'exaltation des aventures héroïques et les grandes passions par lesquelles se distinguent les héros de roman, qui ne sont rois et reines que pour donner à leurs sentiments et à leurs passions la semblance de la hautesse que nous avons mise en leur condition. Dans les histoires dévotes, cependant, la leçon a pour théâtre la chaumière du bûcheron comme le palais du Prince, et la main de Dieu renverse également les conseils de l'un et de l'autre. Et contrairement aux bergers et bergères qui sont tous repliés sur un secret qui ne fait qu'exciter la curiosité de leurs compagnons, et qui les pousse toujours à raconter leur histoire bien que leur première vertu dût être la discrétion, le secret est ici qu'il n'y point de secret, et que la vie dévote est un livre ouvert. Mais combien moins astreignante que ce misérable secret de passions ou d'aventures humaines par lesquelles les romans pensent pouvoir rendre leurs personnages singuliers et qui, croyez-en le prêtre sorti de son confessionnal, sont si communes qu'elles ne méritent point d'être recueillies, et si dangereuses que le devoir du pasteur d'âmes est de les en garder, avec autant de vigilance que les bergers réels et de fantaisie protègent leur troupeau du loup. » Mme de Chateaumorand à ce point me regarda, comme pour dire, ô l'ennuyeux prêcheur, et s'écarta doucement des deux devisants pour aller se joindre au reste de la compagnie. Il aurait fallu que je la suive, mais j'avais trop d'intérêt à la conversation de ces deux savants en lettres pour ne pas me hasarder à lui faire attendre un peu ses lévriers. « Tant de sévérité est-elle nécessaire, Monseigneur, et nul roman ne trouvera-t-il grâce à vos yeux? Je suis certain que vous n'avez pas manqué de remarquer que ceux qui arrivent en Forez ont bien quelque histoire secrète qui les tourmente, et que ce n'est qu'une

fois qu'ils ont pu se confier à l'amitié des bergers et bergères qu'ils peuvent faire de la paix du Forez leur demeure. Et qu'en retour, la paix du Forez ne dépend que du secret de la fontaine d'Amour, lequel étant résolu signifiera que cette paix si désirable, et qui hélas ne régnera que dans ma contrée imaginaire, ne s'établit qu'une fois faite la révélation de tous les secrets. Peut-être pourrait-on sans offenser la religion hasarder que ma bergère est l'oreille à la fente d'un ais comme le prêtre l'oreille à la grille du confessionnal : la curiosité de mes bergères ne vise au fond qu'à accueillir dans le sein de leur compagnie ces porteurs de secret, qui ne sont singuliers que par leur infortune et les malheureux accidents du monde, comme peut-être la charité veut la vérité de la confession pour remettre le pécheur dans le sein de l'Eglise. » « Ah Monsieur, s'exclama M. de Belley, Dieu m'accorde de parler de lettres aussi bien que vous parlez de théologie! Mais ne me faites point frémir à envisager que le roman puisse se guinder à penser être même l'ombre du confessionnal, dont l'inviolable secret protège l'éternelle part d'obscurité en l'homme dont se sert le Malin pour les infatigables et monotones trames dont il tente de nous séduire. Car la nature en nous tous est si peu différente que la charité nous demande d'aimer le pécheur comme nous mêmes, et les passions si semblables en chacun que nous devons nous souvenir que nous y sommes tous également sujets. Ainsi pour ma part je n'estime pas que ces passions doivent faire le sujet des narrés, n'étant que ce qui est le plus commun en l'homme et le plus vraisemblable. Et je réprouve assez cette science naissante des passions de l'homme, qui, n'étant guidée que par la libido sciendi et non par la charité, vise à la nue connaissance des passions, quand ce n'est pas à leur utilisation politique, sans s'élever au pardon du pécheur qui à le bien prendre est le domaine réservé de l'Église. Nos narrés tendront bien mieux à leur fin propre, et se tiendront bien mieux dans cette charité dont je dois faire mon emploi ordinaire, s'ils se bornent à relater la seule vérité, dont je vous prie de remarquer qu'elle est double : la vérité des occurrences que nous remarquons pour être propre au divertissement de nos lecteurs, et la vérité des étonnants miracles par lesquels aux événements Dieu renverse le cours ordinaire des choses. Que si la faiblesse humaine ne peut se passer d'admiration, pourquoi ne pas la conduire à admirer le vrai, à la fois dans la diversité de la Création et dans les miracles du Créateur, et non dans le vraisemblable des actions humaines. »

« Monseigneur, dit M. d'Urfé avec une sorte de révérence, je le quitte pour cette fois. Qui pourrait résister à tant d'éloquence appuyée de tant de science? Pourrais-je cependant plaider coupable et espérer l'indulgence de cet éminent tribunal : mon roman, qui met devant les yeux de ses lecteurs le tableau agréable d'une société où l'amour devra régner en maître, ne trouvera-t-il pas grâce aux yeux des tenants du Pur Amour? » M. de Belley sourit un petit : « A tout roman miséricorde : je me suis quelquefois surpris à penser que j'aimerais être évêque en Forez. » Sur ce, ces deux éminents auteurs rejoignirent la compagnie, et moi Mme de Chateaumorand, et le reste de la promenade se passa en conversations plus galantes.

Le lendemain assez tôt nous nous rassemblâmes en la cour pour la conduite de M. de Belley, qui allait rejoindre son évêché. Son train pouvait prêter à rire, n'étant que de deux mules, sur l'une desquelles M. de Belley montrait une moitié de jambe hors de sa robe, et l'autre montée par son secrétaire dont la coiffe était hérissée de plumes qu'il avait passées dans ses cheveux. Après toutes les politesses du départ, alors que M. de Belley passait la poterne, Mme de Chateaumorand dit à mi-voix, sans s'adresser à nul en particulier, mais assez haut pour que tous l'entendissent : « Voici un bien singulier évêque. » « En effet, Madame, mais la France et l'Église s'en trouvent mieux que de tous les prélats qui assiègent le Louvre. » « Ce n'est pas ce qui me le fait dire, repartit Mme de Chateaumorand. Savez-vous que votre complice en littérature n'a qu'un seul caleçon, que son domestique fut hier tard laver à cette fontaine. » « Comment l'avez-vous... » commença M. d'Urfé, qui s'arrêta soudain considérant Mme de Chateaumorand, un large rire commençant de paraître sur son visage : « Vous n'avez point osé... », dit-il finalement. » Si fait, Monsieur, je le fis loger en la chambre d'Argus. » Le rire qui les prit dura jusqu'à ce que M. de Belley eût disparu. Comme elle pouvait lire sur mon visage mon ignorance, Mme de Chateaumorand me prit un peu à part : « Jurez-moi, dit-elle, que vous garderez secret ce que je vais vous dire jusqu'après ma mort et celle de M. de Belley. » Je jurai, tremblant de ce ma jeunesse ne pourrait peut-être pas soutenir un secret aussi grave. « Il y a dans notre château une chambre constituée de telle sorte qu'une galerie secrète permet de voir tout ce qui s'y passe, et que les seigneurs de Senoy ont utilisée pour

diverses fins, tant politiques qu'amoureuses. Et pour ce qu'elle a été surveillée par tant de regards, nous l'avons nommée la chambre d'Argus. J'ai hier soir passé quelque temps dans cette galerie. »

Editions Le Manuscrit
- www.manuscrit.com -

Depuis 2001, les éditions Le Manuscrit - www.manuscrit.com - ont, par l'originalité de leur formule, ouvert un nouvel espace de publication dans le paysage de l'édition.

Grâce à un savoir-faire unique qui associe culture traditionnelle de l'édition et maîtrise d'innovations technologiques majeures, les éditions Le Manuscrit - www.manuscrit.com - garantissent la disponibilité permanente des textes sous un double format : le livre papier et le livre numérique, pour une souplesse totale d'édition qui inscrit le livre dans la culture du développement durable.

Un catalogue ouvert aux différents domaines éditoriaux (littérature générale, recherche-université, Europe...) propose, à travers le monde, un fonds de plus de 7 000 références et réunit 5 000 auteurs publiés dans toutes les langues. Chaque livre est protégé selon le code de la propriété intellectuelle et les droits d'auteurs rémunérés. Véritable éditeur de marques, les éditions Le Manuscrit - www.manuscrit.com - et leurs comités de lectures spécialisés créent des collections prestigieuses en partenariat avec les universités, centres de recherches, institutions, fondations et acteurs de la société civile.

Par un référencement ciblé, les éditions Le Manuscrit - www.manuscrit.com - assurent aux ouvrages une diffusion internationale, dans les librairies (référencement Electre, Dilicom, Titelive...) et sur les principales librairies en ligne (Amazon, AbeBooks, Alapage, Chapitre...). Un réseau de partenaires attentifs - libraires, bibliothèques, médiathèques, médias - s'associent aux éditions Le Manuscrit - www.manuscrit.com - pour favoriser la découverte des talents (Prix du Premier Roman Le Manuscrit, Prix du Scénario du Film de Femmes...), la transmission des savoirs, et promouvoir les titres et les auteurs auprès d'un large public.

Dynamique et innovant, le site manuscrit.com, par un accès gratuit et privilégié à la publication, propose une plateforme de contenus interactive et réunit autour des blogs d'auteurs des sources d'informations sur la vie culturelle ainsi qu'un espace de rencontre privilégié entre auteurs, lecteurs et partenaires actifs.

Les éditions Le Manuscrit - www.manuscrit.com - sont membres du Syndicat National de l'Édition.

www.manuscrit.com
communication@manuscrit.com
Téléphone : +33 (0)8 90 71 10 18
Télécopie : +33 (0)1 48 07 50 10
20, rue des Petits Champs
75002 Paris